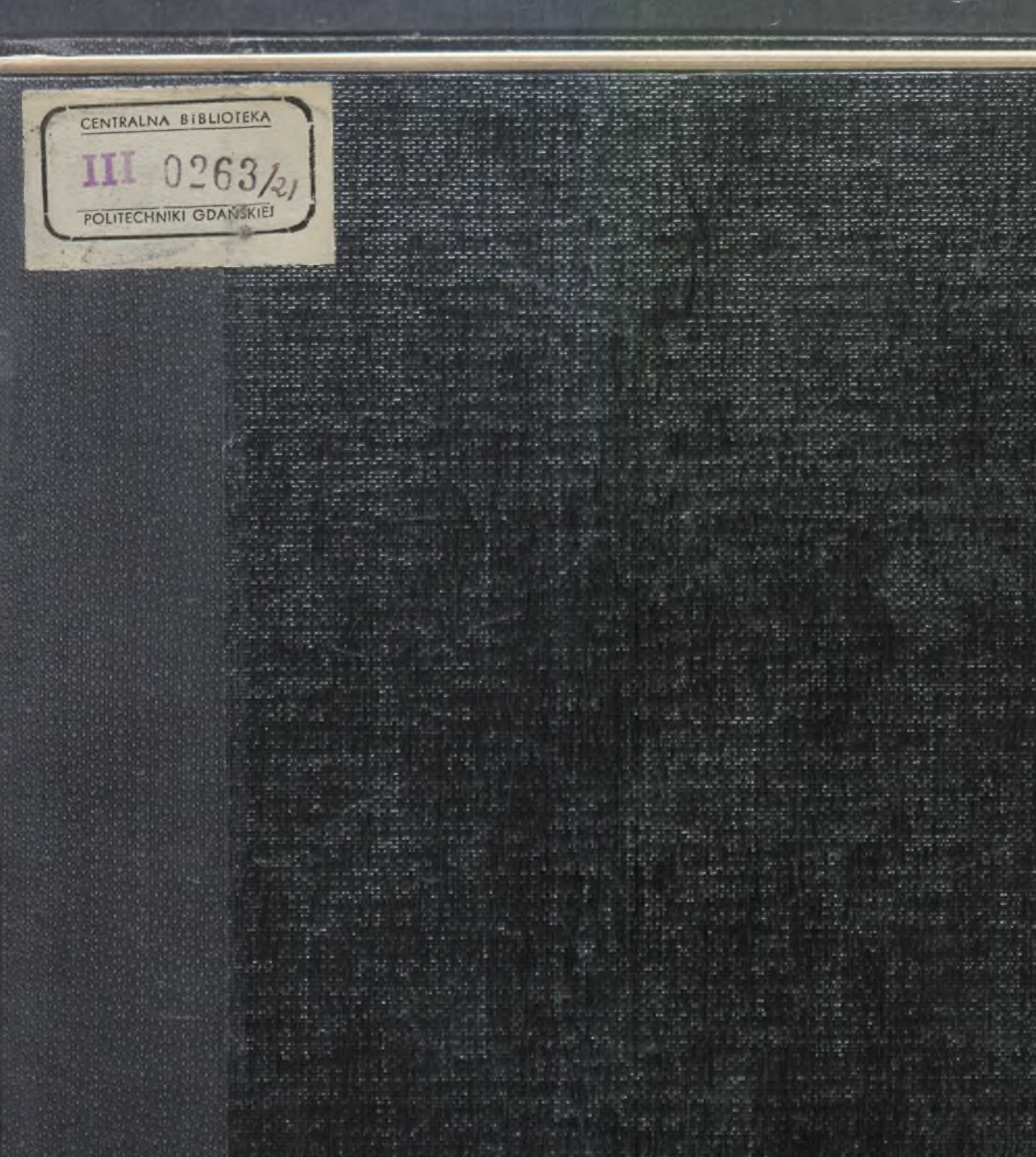

CENTRALNA BIBLIOTEKA
III 0263/21
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ


Kunst-
Chronik
1910

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

EINUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1910


POLITECHNIKA
GDAŃSKA

Inhalt des einundzwanzigsten Jahrgangs

Größere Aufsätze

Bücherschau

Z bedeutet: Zeitschrift für bildende Kunst

Nekrologe

Personalien

Wettbewerbe

Denkmalpflege

Denkmäler

Neue Kunstwerke

Ausgrabungen und Funde

Forschungen

Archäologisches

Ausstellungen

Sammlungen

Stiftungen

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften

Kongresse

Vermischtes

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang | 1909/1910 | Nr. 1. 8. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DER IX. INTERNATIONALE KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN MÜNCHEN, 17.—20. SEPTEMBER

Der diesmalige Kongreß ist wieder mit vielen Sehens- und Hörenswürdigkeiten begabt gewesen. Die Teilnehmerzahl war eine ungewöhnlich große: die letzte Präsenzliste wies 317 Namen auf. Allerdings hat es der Kongreßort München mit sich gebracht, daß unter dieser Schar viele Mitläufer waren, die mit dem Betriebe der Kunstwissenschaft direkt nichts zu tun haben. Die Beteiligung durch die eigentlichen Kunsthistoriker war aber doch eine sehr starke — wenn auch nicht verschwiegen werden darf, daß manche wichtige Persönlichkeit fehlte.

Sehr geschickt und sachlich wurden die Sitzungen von Professor R. Kautzsch geleitet, dem im Präsidium die Herren Goldschmidt, Koetschau und Warburg zur Seite saßen. Leider ward die Zeit, welche für die Verhandlungen zur Verfügung stand, durch die Vorträge aufs stärkste bedrängt. Es will uns scheinen, als wenn, neben einer oder zwei durch ihre rhetorische Schönheit fesselnden Reden programmatischen Inhalts, nur solche fachwissenschaftlichen Vorträge Sache eines Kongresses wären, deren Kern zu einer sofortigen Diskussion anregt und deren Kürze und Prägnanz auch hierzu die nötige Zeit läßt; nicht die Verlesung von Zeitschriftenaufsätzen, sondern die Darbietung von Dingen, die man gar nicht ebensogut gedruckt geben kann, und die wegen der sich anschließenden Debatte den Kongreß zu einem entscheidenden Gelehrtenforum stempeln, sollte angestrebt werden.

Das wesentliche Ergebnis der Verhandlungen war etwa folgendes: Von der Idee, das Repertorium für Kunstwissenschaft durch Illustrierung zu einer den Ansprüchen der Kongreßmitglieder genügenden kunstwissenschaftlichen Zeitschrift auszugestalten, ist man endgültig abgekommen. Die Möglichkeit, dieses Projekt durchzuführen, scheitert an der Höhe des Kostenanschlages. Es soll deshalb den bestehenden Zeitschriften überlassen bleiben, nach wie vor der Kunstwissenschaft zu dienen, ohne daß irgend einem Organ vor den anderen der Vorzug gegeben werden soll.

Dagegen soll mit der Schaffung von Jahresberichten nunmehr begonnen werden. Herr Dr. Fröhlich in Wien, der Herausgeber der ehemals Jelinekschen internationalen Bibliographie der Kunswissenschaft, ist beauftragt worden, in Verbindung mit dem ständigen Ausschusse des Kongresses diese Bibliographie fortzusetzen und die Jahresberichte ins Leben zu rufen. Die hierzu nötigen Mittel hat der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft dem Internationalen kunsthistorischen Kongreß zur Verfügung gestellt; ein kleiner noch verbleibender Fehlbetrag gegen den Anschlag soll von den Akademien erbeten werden. Einzelheiten darüber, wann und wie die Jahresberichte erscheinen sollen, sind noch nicht festgelegt. Aber es liegt im Plan, für das System dieser Jahresberichte die Einteilung zu adoptieren, welche Professor Schubert von Soldern erdacht und in ausführlicher Rede dem Kongreß vorgetragen hat. Sein System stand in Konkurrenz mit einem von Dr. O. Wulff geschaffenen; wenngleich zu einer Debatte keine Zeit blieb, so schien es doch, als wenn die Kenner der Ansicht waren, das Wulffsche System sei zwar eminent geistreich, aber für die Praxis zu kompliziert.

Die Schaffung einer Zentrale zur Verzeichnung der gesamten photographischen Hilfsmittel nebst Auskunftsstelle wurde als praktisch nicht durchführbar fallen gelassen; um so mehr als man annimmt, daß mit dem Fortschreiten des Projekts der Denkmäler Deutscher Kunst und dem Anwachsen des photographischen Materials eine Auskunfts- und Vertriebsstelle sich aus dieser Unternehmung von selbst entwickeln wird. Auch die geplante umfassende Ikonographie soll als undurchführbar unterbleiben, weil ein solches Projekt etwas Uferloses an sich habe. Jedoch soll der Versuch gemacht werden, für ein ganz bestimmtes, verhältnismäßig eng umgrenztes Gebiet ein internationales Netz zu schaffen: nämlich für das Kostüm. Es sollen da in den einzelnen europäischen Ländern Vertrauensmänner ernannt werden, die Anfragen an die geeigneten Persönlichkeiten weiterleiten und mit deren Hilfe nach und nach eine gewisse Organisation für die Forschungen auf dem Gebiet des Kostümwesens geschaffen werden soll. Zu diesem Beschlusse bemerkte Herr Dr. Fischel, daß seines Erachtens die Lipperheidesche Kostümbibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums und ihr ungewöhnlich kenntnisreicher Kustos für deutsche Ansprüche völlig genügen; andere Herren waren aber der Ansicht, eine solche Organisation könnte für spezielle Forschungen auf kleinen Einzelgebieten des Kostüms, für die jene Bibliothek wahrscheinlich versagen würde, oft wichtige Dienste leisten.

Einen regen Meinungsaustausch brachte dann die

Frage der Erleichterung des Besuches der Museen für Kunsthistoriker. Einige Mitglieder des Kongresses drückten nämlich ihren Unwillen darüber aus, daß die auf dem früheren Kongreß schon als dringend bezeichnete Frage vom Vorstand noch nicht gelöst sei. Herr Professor Koetschau konnte aber ohne weiteres diese Angriffe zurückweisen, indem er erklärte, daß eine entsprechende Eingabe an die oberste Staatsbehörde ergangen sei, und daß es natürlich eines ungemein weitschichtigen Instanzenweges bedürfe, bis von dort aus alle Bundesstaaten, alle Museumsverwaltungen, alle städtischen Korporationen verständigt wären und ihre Entscheidung getroffen hätten. Einige Herren befriedigte aber diese Auskunft immer noch nicht, und so einigte man sich auf den einleuchtenden Vorschlag des Professors Clemen dahin, daß sich der Kongreß inzwischen an die Provinzialkonservatoren (oder die gleichartigen Beamten der Bundesstaaten) wenden solle. Diese sollen Kunsthistorikern, die sich auf Forschungsreisen befinden, Beglaubigungsschreiben ausstellen und sollen in ihrem Kreise dahin wirken, daß die Inhaber solcher Beglaubigungsbriefe in den Museen, Kirchen, Rathäusern usw. möglichst liberale Eintritts- und Arbeitsbedingungen erhalten. Auch über die Erteilung der Permesse für die italienischen Galerien wurde geklagt; die jetzigen Zeremonien zur Erlangung des Permesses seien zu umständlich und wegen ihrer Zeitdauer oft gar nicht durchführbar. Die anwesenden Italiener, besonders Professor Venturi, versprachen, bei ihrem Ministerium für die Wünsche der deutschen Kunsthistoriker einzutreten, und man hofft, es werde zu erreichen sein, daß eine einfache Beglaubigung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz oder des Kunsthistorischen Institutes in Rom die Kraft eines Permesses haben soll. — Auch die schweizerischen und österreichischen Behörden sollen um Erleichterungen ersucht werden.

Dann wurde noch bestimmt, daß der feste Beitrag von fünf Mark in Zukunft ein beweglicher werde, den die Kongreßleitung je nach Erfordernis festsetzen wird. Der nächste Kongreß soll 1912 (also erst nach drei Jahren) in Rom tagen; die Besetzung des Präsidiums und des Ausschusses bleibt unverändert, nur treten dem Ausschuß noch die Herren Haseloff und Campbell Dodgson hinzu.

Am Ende des Kongresses trug Herr Dr. Waetzold (Berlin) einen von ihm und Dr. Emil Schaeffer (Berlin) stammenden Antrag vor, in dem darüber Klage geführt wird, daß die Kunsthistoriker von gewissen Verlegern für literarische Aufträge, welche ihnen vorgeschlagen würden, nicht genügend bezahlt würden. Die Herren erklärten es für Sache des Kongresses, diese Zustände zu bessern. Sie erblicken die Möglichkeit einer Besserung aber nur darin, daß sich sämtliche Kunsthistoriker ohne Ausnahme durch Ehrenwort und Revers verpflichten sollen, unter einem gewissen Honorar pro Wort keine ihnen angebotene Arbeit zu übernehmen. Zur Verwirklichung dieses Antrags ist eine Kommission ernannt worden, der die Herren Steinmann, Waetzold, Schaeffer, Biermann, Uhde-Bernays, Suida, Habich, Westendorp angehören und zu der auch die Herren Bruckmann und Spemann herangezogen werden sollen. —

Dies war, in kurzen Worten ausgedrückt, das Ergebnis der Beratungen. Es wurde mit Ausnahme des einen erwähnten Punktes nur sehr wenig debattiert; daß es in der etwas kitzlich gewordenen Zeitschriftenfrage ohne ein einziges Wort der Debatte abging, daß also die Versammlung über das kurz vor dem Kongresse versandte merkwürdige Zirkular der Monatshefte für Kunstwissenschaft wortlos in der Tagesordnung weiterschritt, ist der außerordentlich geschickten unparteiischen Behandlung durch das Präsidium zu danken.

Jetzt wäre noch der mannigfachen und immer anregenden Veranstaltungen zu gedenken, mit denen der Münchener Ortsausschuß die Kongressisten erfreute und bereicherte. Hiervon kann man nicht sprechen, ohne sich des Sekretärs des Münchener Ortsausschusses Dr. W. M. Schmid dankbar zu erinnern.

Am ersten Nachmittag also wurden uns die reichen Zimmer, die reiche Kapelle und die Schatzkammer der Residenz gezeigt. Dabei gab es noch eine Première in Gestalt einer kleinen, fabelhaft farbenprächtigen, und, wie uns Dr. von Buerkel sachverständig auseinandersetzte, auch sehr wertvollen Kollektion orientalischer Teppiche. Diese Teppiche sind nämlich im 18. Jahrhundert an den Münchener Hof als Geschenk gekommen, wurden aber durch einen Zufall gar nicht ausgepackt, und das uneröffnete Paket ist erst kürzlich aufgestöbert worden. Mit ihrer Farbenpracht danken die Stücke ihren Besitzern dafür, daß sie so lange im Verborgenen blühen konnten. — Übrigens waren da in der Residenz die angeblich Tizianischen Imperatorenbilder zu sehen, auf die in den letzten zwei Jahren so viel Tinte und Nachdenken verwandt worden ist. Die berufenen Kenner des Kongresses schienen beim Anblick der Bilder nicht gerade fasziniert zu sein; es ging, als die Herren den Raum betraten, so etwa wie beim Examen des Kandidaten Jobses: Es geschah ein allgemeines Schütteln des Kopfes . . .

Auch ein Besuch der Pinakothek wurde von den meisten nicht versäumt, wenn er auch nicht auf dem Programm stand. Ein neues und vielversprechendes Leben beginnt da sich zu offenbaren. Bilder werden heruntergeholt, Meisterstücke auf breiten Flächen isoliert, durch Herabrücken auf die rechte Augenhöhe vollere Wirkungen erzielt, die Bestände gesichtet und getauscht. Wir wollen's abwarten und nicht schon gleich Halbfertiges bereden.

Am zweiten Kongreßtage wurde eine Führung durch die wichtigsten Münchener Kirchen vorgenommen, und ferner durch die geradezu staunenswerte, hohe Schätze bergende Schaustellung der schönsten Miniaturen der Hof- und Staatsbibliothek.

Am letzten Tage zeigte uns Herr Dr. Buchheit im Nationalmuseum eine Gruppe merkwürdiger und bedeutsamer, aus Bayern stammender gotischer Gemälde. Es war eine Kollektion von etwa sechzig Gemälden des 15. Jahrhunderts aus den Beständen des Nationalmuseums und anderer erreichbarer Sammlungen vereinigt worden, um vor allem zwei Gruppen zu veranschaulichen, die sich um die Namen

Gabriel Mäleßkircher und Jan Polack konzentrieren. Mäleßkirchers Hauptwerk aus den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts, wo er nachweislich für das Kloster Tegernsee gearbeitet hat, war in Gestalt der dortigen Altarausstattung zur Stelle. Jan Polack, zuerst 1483 in München urkundlich erwähnt, ist seit 1488 Stadtmaler. Gestorben ist er Anfang 1519. Von ihm besitzt die Schleißheimer Galerie den zur Ausstellung gezogenen Weihenstephaner Altar. Auch ist er am Petri-Altar, der größten Schöpfung der Münchener Schule jenes Jahrhunderts beteiligt. Der von Dr. Buchheit verfaßte knappe Katalog gibt hierüber wie über alle ausgestellten Bilder mit kühler Sachlichkeit wissenschaftlichen Aufschluß.

An diese Führung im Nationalmuseum schloß sich die Besichtigung der Ausstellung altbayerischen Porzellans, die Dr. Hofmann veranstaltet hat. Auch der schönen, durch die Stücke des Berliner und Kölner Museums besonders hervorragenden Japan- und China-Ausstellung, die von den anwesenden Spezialisten sehr gelobt wurde, soll hier mit einem Wort gedacht werden.

Eine Erholungsfahrt ins bayerische Gebirge an den Eibsee wurde durch die Gastfreundschaft des Herrn Dr. Berolzheimer geboten, und Herr Dr. Baum hatte im Anschluß an seinen Vortrag über die Ulmer Plastik eine Studienreise nach Ulm, Blaubeuren, Memmingen arrangiert.

Vor allem aber wollen wir nicht den ebenso reizenden wie belehrenden Ausflug nach Landshut vergessen, wo uns erst Professor Riehl mit sonorer Beredsamkeit die Schönheiten des gotischen Domes erläuterte, und Dr. Bassermann-Jordan die Baugeschichte des kurfürstlichen Schlosses uns lebendig machte. Hier in diesem Schlosse erzählte dann Dr. Warburg vor einem unscheinbaren Kamin eine jener entzückenden kunsthistorischen Seelenwanderungen, in deren Aufspüren er, wie allbekannt, Meister ist. Die Schlußworte seines Vortrags erhoben sich zu besonderer Bedeutung, indem er es aussprach, daß die stille, kleine, langsam zuwartende Feinarbeit unser Wissen oft weiter und tiefer bereichern könne als alle »Großzügigkeit«.

Am Nachmittag sahen wir dann das Schönste von Landshut: die malerisch gelegene Trausnitz, einen italienisch-deutschen Renaissance-Sitz, wie er in solcher Schönheit und Wohlerhaltenheit gewiß nicht oft in unseren Landen sich findet.

Den Abend beschloß ein Empfang beim Prinzen Ruprecht in der Nymphenburger Amalienburg; und dieser graziöse Schimmer von Rokoko und Kerzenlicht beschwingt die Erinnerung an des Kongresses Ernst und Wissenschaft.

G. K.

Ein zweiter Bericht über den Inhalt der Vorträge folgt.

EINE STUDIENFAHRT ZU DEN GARTENSTÄDTEN ENGLANDS

In dem Stadium, in dem sich gegenwärtig die deutsche Gartenstadtbewegung befindet, konnte der Gedanke eines Besuches in England von großer Bedeutung werden, weil er einer Anzahl führender Persönlichkeiten die unmittelbare Bekanntschaft mit dem brachte, was in England auf diesem Gebiete bereits erreicht ist. In der Tat war die Teilnahme an dieser »sozialen Studienreise« von seiten der verschiedensten Berufsgruppen eine sehr große und zweifellos wird der Erfolg dem lebhaften Interesse entsprechen, das alle während der Fahrt beseelte, und eine wesentliche Stärkung der Bewegung bei uns zur Folge haben.

Von zwei Seiten ist das Problem gesunden, billigen und schönen Wohnens im Einfamilienhause mit Garten in England in Angriff genommen worden. Zwei Praktiker gingen voran. Der Seifenfabrikant *Lever* gründete 1889 bei Liverpool die Gartensiedelung *Port Sunlight* für seine Arbeiter, und 1895 begann *Cadbury*, der größte Schokoladefabrikant Englands, sein Arbeiterdorf *Bournville* bei Birmingham; beide nach dem Grundsatz, dem Arbeiter ein schönes und gesundes Häuschen, ein Stück Garten und Anteil an allen sozialen und sportlichen Anlagen für den möglichst billigen Preis zu verschaffen. Theoretisch begründete dann Ebenezer *Howard* 1898 in seinem berühmten Buche »Garden citys of to morrow« die umfassendste sozialreformerische Idee der letzten Zeit: Städte auf landwirtschaftlichem Terrain vollkommen neu zu erbauen und mit allen praktischen und ästhetischen Vorteilen auszustatten, die das Wohnen in ihnen begehrenswerter machen als das in den Großstädten. Vor allem bleibt der Boden Gemeingut und unterliegt nicht der Spekulation, daher können die billigsten Wohnhäuser noch schön und groß und mit Garten hergegeben werden. Die englische Gartenstadtgesellschaft hat sich die Aufgabe gestellt, diese Ideen zu verwirklichen und bis jetzt bereits zwei derartiger Siedlungen in Angriff genommen: *Letchworth* (für 30000 Einwohner) und die Gartenvorstadt *Hampstead* bei London.

Der Gedanke ist hier besonders naheliegend, etwas Neues auf dem Gebiete des Städtebaues zu leisten. Die Engländer haben in früherer Zeit Bebauungspläne sehr stiefmütterlich behandelt; dafür sind nun in der Tat die Gartenstädte die ersten Versuche, ein Stadtganzes künstlerisch zu disponieren. Vor allem zeigt Hampstead die glücklichen Resultate des Studiums von alten deutschen Städten: die geschlossene Bauweise erlaubte den Architekten einheitliche Straßenbilder und Platzanlagen von prächtigem und neuartigem Typus. Höchst interessant sind freie Umarbeitungen deutscher Motive wie die Ausgestaltung des Abschlusses der Kolonie nach der Hampsteadheide als »Rothenburger Mauer« und die Hallengänge um den Marktplatz mit Kaufläden, in der Art süddeutsch-tiroler Laubengänge.

Die Gartenstädte allein hätten nicht eine so beredte Sprache geführt, wenn man nicht ständig die englischen Großstädte als Kontrast dazu gesehen hätte. Die städtische Architektur in England hält sich frei von den Maßlosigkeiten und Übertreibungen unserer älteren Neubauten, dafür besitzt sie aber eine langweilige Einförmigkeit, die sich in den Quartieren der Ärmeren zu außerordentlicher Häßlichkeit steigert. Dabei wird immer das Prinzip des Einfamilienhauses gewahrt. Gegenüber diesen freudlosen kleinen Spelunken aus Rohziegeln erscheinen dann die Arbeitersiedelungen von Port Sunlight und Bournville als wahrhaftiges Paradies, und mit der architektonischen und gärtnerischen Schönheit geht auch die gesunde soziale Grundlage in ihnen Hand in Hand. Das spürt man überall,

wie sich denn überhaupt der philantropische Geist ihrer Erbauer in allen Dingen widerspiegelt. Als Gesamtwerk ist Bournville unvergleichlich, mit seiner in Grün versteckten Fabrik, seinen mächtigen Parks und Sportplätzen, den schön gelegenen öffentlichen Bauten und der wunderbaren Blumenpracht in den vielen hundert Gärtchen. Architektonisch am interessantesten sind — abgesehen von dem ganz modernen Hampstead — die Häuser in Port Sunlight, welche den schönen altenglischen Landhausstil in mannigfaltigster Weise verwerten: Ziegelbau mit Formsteinen, Putzbau, Haustein, vor allem aber der sehr populäre Fachwerkbau. Das eigentümliche englische Fachwerk mit den vielen aufrechten parallelen Ständern ist allerdings heutzutage so kostspielig, daß es in größerem Umfang wohl hier zum letzten Male in Verwendung war, wo bedeutende Mittel zur Verfügung standen. Im ganzen ist der Typus der englischen Gartenstädte der einer äußersten Schlichtheit und Sachlichkeit, die stets vornehm wirkt und in Hampstead zu großer Wirkung im Stadtbilde gelangt.

PAUL FERD. SCHMIDT.

NEKROLOGE

Unser Mitarbeiter, der treffliche Archäologe **Professor Dr. Richard Engelmann**, ist in Graz, wo er sich zum Besuche des Philologentages aufhielt, durch einen Schlaganfall hinweggerafft worden. Er hat ein Alter von 65 Jahren erreicht (geboren am 13. Dezember 1844 zu Nebra a. U.). Richard Engelmann war während einer Reihe von Jahren Gymnasiallehrer in Berlin, hat sich aber in den letzten Zeiten ganz seinen archäologischen Studien, die ihn meist in Rom festhielten, gewidmet. Seine publizistische Tätigkeit galt auch vornehmlich der Verbreitung der klassischen Bildung in den Kreisen der heranwachsenden Jugend; so hat er Guhl und Koners altberühmtes »Leben der Griechen und Römer« neu herausgegeben, Otto Seemanns »Mythologie der Griechen und Römer« zweimal vollständig umgearbeitet, für die Reihe der Berühmten Kunststätten den Band »Pompeji« verfaßt, der auch in englischer Sprache erschienen ist, und durch wissenschaftlich exakte und äußerst interessante Zusammenstellung klassischen Bildermaterials die beiden Atlanten zur Lektüre des Homer und des Ovid geschaffen. Seine häufigen archäologischen Beiträge in der Zeitschrift für bildende Kunst, deren letzter »Neoptolemos in Skyros« erst in Heft 12 des 19. Jahrgangs (1908) erschien, erwiesen Richard Engelmann als gründlichen Kenner seines Gebietes.

PERSONALIEN

Am 5. Oktober konnte der Altmeister **Ludwig Knaus** in voller Frische seinen achtzigsten Geburtstag begehen. Es gibt unter den heute noch lebenden Vertretern der alten Tradition wenige Persönlichkeiten, die auch uns Jüngeren so sympathisch sind, wie Ludwig Knaus, und deren Qualitäten auch die nachgeborene Generation noch alles Recht widerfahren läßt. Knaus stammt aus Wiesbaden, wo er 1829 als Sohn eines Optikers geboren ward. Mit sechzehn Jahren bezog er die Düsseldorfer Akademie, und als er dort fertig war und sich schon einen Namen gemacht hatte, ging er nach Paris, wo er acht Jahre gelebt hat. Später wirkte er bald in Düsseldorf, bald in Berlin, und seit 1874, wo er an die Berliner Akademie als Meisterlehrer berufen ward, hat er hier seinen festen Wohnsitz. Hoffentlich sind ihm noch viele gesunde Jahre beschieden.

Louis Douzette, bekannt und geschätzt als Maler geschmackvoller Mondscheinlandschaften, hat am 25. September seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag gefeiert. Er lebt in Barth an der Ostsee; geboren ist er in Triebsees in Pommern.

Dr. P. Goeßler, bisher Assistent an der Sammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmäler in Stuttgart, wurde unter Verleihung des Professortitels zum zweiten Konservator dortselbst ernannt.

FUNDE

Rom. Ein neuentdecktes dem Melozzo da Forlì zugeschriebenes Fresko. Vor ungefähr fünf Jahren, im Juli 1904, entdeckte man in der zweiten Kapelle rechts vom Eingang des Pantheons ein stark beschmutztes Fresko, das eine Verkündigung darstellte und von den Sachverständigen, unter anderen von Jacobsen, als ein Werk des *Antoniazzo Romano* angesehen wurde. Nun ist das Fresko vollkommen restauriert und gereinigt worden und man kann es gut sehen, genau prüfen und beurteilen. Rechts kniet auf einem niedrigen Schemel die Jungfrau, welche mit gesenktem Haupte und auf der Brust gekreuzten Armen den Worten des knieenden Engels lauscht. Hinter den Figuren eine durch Pilaster in vier Abteilungen geteilte Wand mit hohem Gesims und darüber die Büste des segnenden Gottvaters und die herniederfliegende Taube. Die einzige interessante Figur ist die des Engels, dessen schönes blondes Haupt von weitem an Melozzos Engel der vatikanischen Sakristei erinnert, den man aber wegen der oberflächlichen Ausführung sowohl als wegen seiner Leblosigkeit ihnen durchaus nicht an die Seite stellen kann; und doch ist es dieser handfeste, monumental aufgefaßte aber derbe und leblose Engel, der verschiedene Kunstkenner auf den Gedanken gebracht hat, das ganze Fresko dem großen Meister aus Forlì zuzuschreiben. Wenn auch die schöne, aber jeden Liebreizes entbehrende Figur des Engels wohl an Melozzo gemahnen könnte, so spricht die Figur der Jungfrau direkt dagegen. Der Kopf ist nicht nur leblos und, was Mund und Nase angeht, schlimm verzeichnet, aber die ganze Gestalt ist eckig und steif. Die Hände und Arme sind so gezeichnet, daß sie sich nicht mit dem Körper verbinden. Die Falten der beiden Gewänder sind wohl den Falten, die Melozzo so meisterhaft zeichnete, nachgebildet, aber man kann deutlich hie und da sehen, daß der Maler nur ein Nachahmer war. Vollkommen charakterlos ist die Figur Gottvaters. Was einen aber noch mehr von dem Gedanken an Melozzo abbringt, ist die oberflächliche Ausführung des Ganzen. Man sehe, wie die Flügel des Engels ausgeführt sind und denke dabei an die wunderbaren Flügel der Engel von Sankt Peter, man vergleiche die armselige Architektur des Hintergrundes mit der meisterhaft ausgeführten des Platinfreskos der vatikanischen Galerie. Die schwachen Pilaster mit den flüchtig gezeichneten Kapitälen finden wir in Antoniazzos Fresko in der Kirche dei SS. Vito e Modesto am Galienusbogen in Rom wieder. Man vergleiche auch den Kopf der Madonna mit dem der heiligen Margherita in dem eben angeführten Fresko und die Übereinstimmung der Züge, besonders der Stirn, der Nase und des Mundes werden den Gedanken bekräftigen, daß das Gemälde des Pantheons dem kräftigen, derben römischen Maler und nicht dem Großmeister aus der Romagna zuzuschreiben ist. Daß die Verkündigung im Pantheon in ihren allgemeinen Linien schön zu nennen ist, das ist kein Grund, um es dem Antoniazzo abzusprechen. Man muß seine besten Sachen wie die fast unbekannten Altarbilder in Subiaco und Tivoli gesehen haben, um zu wissen, wie weit es der Meister bringen konnte, in der getreuen lebendigen Wiedergabe der Natur. Das Fresko im Pantheon gehört zu seinen besten Werken und zeigt uns, wie groß Melozzos Einfluß auf ihn gewesen ist. Im »Bollettino d'arte« hat Prof. *Cantalamessa* das Fresko in einem reichillustrierten Artikel publiziert.

Fed. H.

Rom. Bei Restaurierungsarbeiten des Fußbodens in der Sankt Peter-Basilika hat man entdeckt, daß viele der großen Marmorplatten Monumenten des Mittelalters und der Renaissance aus der alten Basilika angehört haben und auf ihrer Rückseite mit Inschriften und Skulpturen geschmückt sind. Man wird für die Aufbewahrung der wertvollen Fragmente Sorge tragen.

Einen interessanten **Fund** hat Professor *Ludwig Gurlitt* gemacht; innerhalb einer von ihm entdeckten Kollektion **Schwindscher Handzeichnungen** befindet sich auch ein Blatt, darstellend eine Pause nach einer Jugendzeichnung des damals fünfzehnjährigen *Moriz von Schwind.* Datum und Herkunft sind absolut beglaubigt. Dieses Blatt also gibt die viel später entstandene berühmte »*Morgenstunde*« in der ersten Konzeption: viel reicher im Detail und andererseits künstlerisch noch lange nicht so fein abgewogen und geschlossen wie das vierzig Jahre später entstandene Meisterwerk; aber doch tatsächlich die Uridee des Bildes.

ARCHÄOLOGISCHES

Die ersten mykenischen Funde in Sparta. Die Ausgrabungen am Menelaon, dem angenommenen Grab von Menelaus und Helena und dem Sitz ihres Kultes in Sparta, durch die British School at Athens haben, wie »The Times« gemeldet wird, zur Entdeckung von wichtigen Überresten der mykenischen Kulturperiode geführt, den ersten, die man in Sparta gefunden hat. Mit einer Gipslage bedeckte Ziegel mykenischer Art, die in einigen Fällen noch Spuren von Freskomalerei tragen, und Fragmente mykenischer Topfware von lokalem Typus sind sowohl unter dem Bauwerke selbst wie in einem daneben liegenden Gebäude gefunden worden. Auch andersartige mykenische Funde sind in der Nachbarschaft gemacht worden, so daß anzunehmen ist, daß man hier auf das mykenische Sparta gestoßen ist. Das sogenannte Menelaon selbst, das aus großen Konglomeratblöcken errichtet ist, scheint dem 5. Jahrhundert v. Chr. anzugehören. — Am Fuße eines nur wenig abwärts darunter liegenden Abhanges zeigten sich eine Anzahl Bronze- und Bleivotive, anscheinend aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. — darunter Figürchen, Glasperlen, Doppeläxte, Fibulen und Täfelchen — ferner eine ganze Reihe Terrakotten von hervorragender Ausführung aus der zweiten und besten Periode lakonischer Kunst, die, wie durch die Ausgrabungen der Engländer in Sparta namentlich am Artemis Orthia-Tempel bekannt geworden ist, infolge der kriegerischen Gesetzgebung des Staates später bedeutend abgenommen hat. Die in der nächsten Nähe des Menelaons gefundenen Töpfereien rangieren von mykenischer Ware in den untersten Schichten bis zur sechsten lakonischen Kunstperiode, die ungefähr um 400 v. Chr. zu setzen ist. Diese wichtige Stätte soll im nächsten Jahre durch die Engländer vollständig ausgegraben werden. *M.*

Rom. Die Passeggiata archeologica. Park, Ausgrabungsfeld oder Anlagen mit großen Verkehrsadern? Das sind die verschiedenen Fragen, mit denen das Ministerium, die Generaldirektion der Altertümer und die *Commissione Reale per la passeggiata archeologica* bestürmt werden. Noch immer ist die bestimmte Antwort nicht gekommen, aber das Publikum hat sich im wesentlichsten beruhigt, weil man offiziell versichert hat, daß bei der Ausführung des Plans nicht nur alles Interessante im ärchäologischen, historischen und künstlerischen Sinne geschont werden wird, sondern daß man auch Sorge dafür tragen wird, daß die landschaftliche Schönheit dieser eigentümlichen Ecke Roms zwischen dem Kolosseum, dem Palatin, dem Aventin und den alten Mauern keinen Schaden erleiden werden. Leider könnte aber auch der feinste Künstler bei einer systematischen Regulierung das Eigentümliche, das Tiefpoetische nicht ganz und gar schonen. Ein Garten um die ehrwürdigen Ruinen, gut gepflegte Blumen werden nie die Schönheit der einfachen Vignen, des freiwuchernden Grases, der Disteln und Nesseln, welche mit ihren grünen Kleide den historischen Boden jetzt bedecken, ersetzen können. Das wilde Gestrüpp, das ungepflegte Gras sind wie das Sinnbild der ewigen Natur, die ihre Vorrechte wieder geltend macht über die Wahrzeichen der menschlichen Tätigkeit. Der gepflegteste, best angelegteste Park kann nicht mit den Trümmern in Einklang stehen und doch ist es das Parkprojekt, das die größte Wahrscheinlichkeit hat, ausgeführt zu werden, weil man schon vor zwanzig Jahren, als man durch ein Gesetz diese ganze Region vor Neubauten schützte, an eine *Passeggiata archeologica,* also an einen archäologischen Park, dachte. Den Menschen, die das Nachdenken lieben, das Phantasieren über verschwundene, versunkene Welten, konnte man keine schönere *Passeggiata* bieten als die auf den uralten Wegen, zwischen grünen, wilden Abhängen, aber die modernen Stadtreorganisatoren und die Archäologen denken anders. In diesem Falle ist aber beiden der Sieg erschwert, weil keine Möglichkeit zu einem Zusammenwirken vorhanden ist und statt dessen viele Gründe, welche jedes Einverständnis ausschließen. Die Archäologen möchten großartige Ausgrabungen vornehmen, aber der Stadtmagistrat und seine Vorkämpfer entgegnen, daß diesem Teile Roms ein öffentlicher Park fehlt, und daß es für jung und alt lehrreich sein wird, sich in schöngepflanzten Promenaden zu ergehen, welche den Palatin mit den Caracallathermen und diese mit dem Kolosseum verbinden sollen. Aber die schöngepflegten Parkalleen sind auch noch nicht genügend, denn nach dem neuen offiziell vom Rat genehmigten Erweiterungsplan der Stadt soll außer der *Porta San Sebastiano* und der *Porta Latina* ein großes neues Viertel angelegt werden. Daraus die Folge, daß wenigstens *eine* der größeren Verbindungsstraßen dieses Viertels mit den anderen Stadtteilen die *Passeggiata archeologica* durchziehen müßte mit alledem, was man von einer großen modernen Verkehrsader verlangt. Das wird wohl für die Generaldirektion der Altertümer und für die Kommission eine schwer zu überbrückende Schwierigkeit sein. Man kann das noch so sehr beklagen, man kann sich noch so sehr mit allen Herzensfasern an das Schöne klammern, was dadurch Schaden erleiden wird, aber jeder vernünftige Mensch, der an die immerwährende Erweiterung Roms denkt, der wird sich leicht die Schwierigkeit ausmalen können, welche durch diese großen archäologischen Zonen jeder modernen Regulierung in die Quere kommen. Wie besonders schwer dann der Fall mit der *Passeggiata archeologica* ist, das hat seinen Grund in der Lage der außerordentlich großen Denkmäler, welche man nicht nur schonen muß, sondern auch weiter ausgraben, restaurieren und zu allen Ehren bringen will. Da steht als klarster Fall der *Circus Maximus,* dessen mächtiges Areal, welches seit den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zum Teil eine Gasfabrik enthält, von allen späteren Bauten befreit werden soll, um in seiner ganzen majestätischen Größe zu erscheinen. Wo soll aber dann der große Verkehrsweg hingeleitet werden zwischen dem neuen appischen Stadtteile und dem Zentrum der Stadt, wenn einerseits das Areal zwischen Forum Romanum und Kolosseum unberührt bleiben soll und auf der anderen Seite der wieder zu Ehren gebrachte Circus Maximus das ganze Tal zwischen Palatin und Aventin versperren wird?

Diese Tatsache ist typisch für die ganze Debatte, die wegen der *Passeggiata archeologica* geführt wird. Die Interessen der Archäologie können bei der Ausführung einer solchen Regulierung nicht unberücksichtigt bleiben,

man muß die Möglichkeit offen lassen, diese wichtige Region durch Ausgrabungen gründlich zu erforschen und eine solche Forschung kann den ganzen Plan umwerfen. Darum ist der Vorschlag sehr richtig, daß man vor allen anderen Arbeiten die Richtungen der verschiedenen alten Straßen erforschen muß und die Anordnung des Ganzen diesem topographischen System unterwerfen. Dadurch wird das Ganze vom historisch-topographischen Standpunkt ein großes Interesse erreichen, aber man kann schon jetzt sagen, daß, wenn einmal die alten Straßen an das Tageslicht gelegt sein werden, jede andere Regulierung unausführbar erscheinen wird und für die großen Verkehrsadern eine andere Lösung nötig sein wird. Die Arbeiten, die man bis jetzt gemacht hat und die schon zu so großen Debatten geführt haben, erstrecken sich eigentlich nur auf die Entfernung verschiedener hoher Mauern, die den Straßen einen eigentümlichen düsteren Charakter geben. Unter diesen vor allem die Straße mit den großen Ulmen, welche vom Konstantinsbogen nach der Porta San Paolo führt. Der Gesamteindruck ist ein ganz anderer geworden, seitdem die Seitenmauern gefallen sind, aber unschön kann man die große Allee zwischen den grünen Abhängen des Palatins und dem Wäldchen der alten Villa Poveruomini nicht nennen. Zu beklagen ist aber, daß durch die Entfernung der großen Gartentore aus der Zeit Gregors XIV. der Platz vor San Gregorio seine eigentümliche Eingeschlossenheit eingebüßt hat. Die große Mietskaserne, welche sich da erhob, wo die Straße nach der Porta San Sebastiano sich abzweigt, ist verschwunden und dasselbe ist mit den kleinen Fabriken geschehen, die sich nicht weit davon zwischen den alten Trümmern eingenistet hatten. So schweift jetzt der Blick frei von den gigantischen zypressenbewachsenen Kaiserpalästen des Palatins bis zu den Caracallathermen. Wenn auch der Circus Maximus von den Kesseln und Rauchfängen der Gasfabrik befreit sein wird, wird das Gesamtbild überwältigend sein. Die Vorsicht, mit welcher man in allerletzter Zeit, nach vielen Fehlern, an die Arbeit geht, läßt uns hoffen, daß trotz der vielen Schwierigkeiten man es doch zu etwas Gutem bringen wird mit dieser vielumstrittenen *Passeggiata archeologica.*

Fed. H.

Neue Ausgrabungen in Ägypten. Professor Flinders Petrie, der in Theorie und Praxis gleich ausgezeichnete englische Ägyptologe, gab in einer Vorlesung in University College in London einen Bericht über seine letzten Arbeiten zu Memphis und Theben. Die wichtigste Entdeckung zu Memphis war die des Palastes des Königs Apries (des Pharao Hophra der Bibel), der in die Zeit des Jeremias fällt. Dieser Palast war von mächtiger Größe, ungefähr 400 Fuß lang und 200 Fuß tief. Der mittlere Hof umfaßte über 100 Fuß und war mit übermalten Steinsäulen von 40 Fuß Höhe geschmückt. Auf der Nordseite dehnt sich noch ein größerer Hof aus, in dem Säulenkapitelle von Säulen, die über 50 Fuß Höhe gehabt haben müssen, herumliegen. Man nahte sich dem Palaste durch eine Menge von Gebäuden. Er selbst stand auf einer Plattform, die sich ungefähr 60 Fuß über der Ebene erhob. Die Hallen waren mit Balken von Zedernholz gedeckt, von denen Stücke — eines davon mit einer eingeschnitzten Inschrift — gefunden wurden. Unter den Trümmern hat man auch eine ganze Masse von Schuppen und Blättchen aus Eisen und Bronze gefunden, die wohl ursprünglich zu einem Schuppenpanzer gehört haben. Die Schuppen sind manchmal ganz dünn und klein, manchmal sind es aber auch starke gerippte Täfelchen von 2 Zoll Länge. Dabei wurden auch einige gute Bronzefiguren von Göttern und geheiligten Tieren aus dem Boden gezogen. Was aber einen ganz besonderen Begriff von der Pracht dieses Palastes geben muß, ist der solid silberne Beschlag eines Palanquins, der über 1 Pfund im Gewicht hat und mit einer Büste der Göttin Hathor geschmückt ist. Die Arbeit ist von größter Schönheit, obwohl sie doch nur dazu diente, um einen Lederstreifen an einen hölzernen Balken zu befestigen. Das Kairo-Museum hat auf dieses einzigartige Stück natürlich sofort Beschlag gelegt. An verschiedenen anderen Stellen wurden auch ältere Gebäude als der Palast des Apries zutage gebracht; so stieß man auf die Ruinen eines großen Pylonen der 12. Dynastie, der 20 Fuß Höhe hatte und mit 6 Szenen dekoriert war, die man noch aus den gefundenen Fragmenten wieder zusammensetzen konnte. Die Skulptur ist ein ganz niederes Relief von feinster Ausführung. Der Tempel des Merenptah (der Proteustempel Herodots), der im vorigen Jahre entdeckt worden ist, ist nun auch zum Teil ausgeräumt. Es scheint, daß nach üblicher Weise dieser Pharao sein Baumaterial von älteren Werken entnommen hat. So fand man Säulenkapitelle, die man der fünften Dynastie zuweisen muß, da sie solchen gleichen, die auf Reliefs jener Periode dargestellt sind. — Ehe Memphis von der Nilüberschwemmung gänzlich befreit war, wurden zwei Monate zu Theben mit Arbeit zugebracht, wo die Ruinen in der Höhe des westlichen Wüstengebirges erforscht worden sind. Diese wurden als eine Kapelle für den König Sankhkara der 11. Dynastie erkannt. Die Kapelle enthielt Teile eines Kenotaphs und die Osirisstatue des Königs. Zwei der Wüstentäler wurden ausgiebig nach verborgenen Gräbern untersucht und es wurde auch eine bis jetzt ganz unberührte Gruppe gefunden. Ein aufgefundener Sarkophag war nur mit einer kaum einen Fuß dichten Schicht von Erde und Steinen bedeckt. Rund herum standen Opfergaben und Geräte für den Toten als Möbel, Speisen, Gefäße und Schmuck. Auf der Mumie fand man noch einen Goldkragen aus vier Reihen von Ringen, ferner vier goldene Armringe, Ohrringe und einen Elektrongürtel. Man darf dieses Grab als eines der vollständigsten betrachten von denen, die bis jetzt aufgedeckt sind. Auch eine neue Tempelstätte zu Theben wurde angeschnitten, des weiteren wurden schöne Steinfiguren und ein noch unberührtes Grab der 25. Dynastie daselbst gefunden. *M.*

Rom. Das Unterrichtsministerium hat in Athen ein italienisches archäologisches Institut gegründet und Herrn *Dr. Luigi Pernier* die Direktorstelle anvertraut. Außer für die Schüler der italienischen archäologischen Schule wird das Institut auch für besonders nach Athen gesendete Stipendiaten dienen.

AUSSTELLUNGEN

Am 30. September wurde in **Paris** der **Herbstsalon** eröffnet. Uns Deutsche interessiert es besonders, daß eine Kollektion von Bildern des Hans von Marées als Sondergruppe diesen Salon ziert. Auch eine Abteilung von Figurenbildern Corots wird gezeigt.

Im **Württembergischen Kunstverein zu Stuttgart** ist derzeit eine Ausstellung des jungen zukunftreichen Malers *Hans Brühlmann* zu sehen, eines Schweizers von Geburt. Die Ausstellung zeigt eine durchaus eigentümliche Künstlerpersönlichkeit. Wer die letzte »Kunstschau« in Wien gesehen hat, dem werden die frappanten Bilder Brühlmanns aufgefallen sein. Brühlmann hat auch schon zwei monumentale Aufgaben bedeutend gelöst: die Ausmalung der Pfullinger Halle und eine Malerei am Eingang der Erlöserkirche in Stuttgart.

o **Barmen.** Die vom Bildhauer Arnold Rechberg in Paris zusammengebrachte **französische Ausstellung**, die kürzlich in Kassel so viel Aufsehen erregt hat, ist von dort

nach Barmen gewandert und wird bis Ende Oktober im Kunstverein zugänglich sein.

SAMMLUNGEN

Rom. Die neuen Ankäufe der Nationalgalerie im Palazzo Corsini. Das Charakteristische dieser Galerie, eine organische Sammlung für die Kenntnis der italienischen Malerei der späteren Jahrhunderte werden zu wollen, hat durch die letzten Ankäufe noch mehr Bedeutung bekommen. Das feste Prinzip, Werke aller bedeutenden Maler des 17. und 18. Jahrhunderts der Galerie zu sichern, läßt sie jedoch keine Gelegenheit versäumen, die zum Kauf irgend eines charakteristischen Malwerkes auch der früheren Jahrhunderte führen kann. So ist in diesem Jahre ein interessantes Bild von *Sodoma* gekauft worden; die mystische Vermählung der hl. Katharina, ein spätes Werk des Meisters, welches wegen der tiefen, warmen Farben ganz besonders anziehend wirkt. Aus der Renaissancezeit ist noch ein anderes interessantes Werk in die Galerie gekommen; eine kleine figurenreiche Kreuzigung von dem Sienesen *Sano di Pietro*.

Ein Bild, welches wohl zu allerlei Debatten führen wird, ist das dem *Nicolas Poussin* zugeschriebene, von Davids Triumph. Dem jugendlichen Sieger, welcher sich müde auf einen Felsblock niedergelassen hat, neben sich das Schwert und das Haupt des getöteten Riesen, ziehen aus Zions weitgeöffneten Toren die Töchter Israels entgegen. Es ist ein farbenreicher, fröhlicher Zug jugendlicher blonder Jungfrauen, deren vorderste in lange goldene Posaunen blasen. Im Hintergrunde stehen die Scharen der Krieger und Gruppen von Frauen, Männern und Kindern, die liebevoll antiken Vorbildern nachgebildet sind. Dieses Studium der antiken Formen läßt uns an die Zeit des zweiten römischen Aufenthalts Poussins denken. Ganz in der Art Poussins ist eine dunkle, kulissenartig aufgebaute Gruppe auf der linken Vorderseite des Bildes; charakteristisch besonders wegen der blauen und roten Farben der Gewänder mit den hellen scharfen Lichtern und wegen der Formen der Gestalten, unter welchen die einiger nackter Knaben im Vordergrunde zu beachten sind. Die frischen Gestalten der Jungfrauengruppe würden einen fast wankend machen in der Zuschreibung des Gemäldes an *Nicolas*. Die Formen, die Art der Ausführung, die zu dem feinsten gehört, was im 17. Jahrhundert gemalt worden ist und die Form der Köpfe, welche die größte Ähnlichkeit mit Domenichinos Werken haben, könnten einen wohl stutzig machen, aber wenn man an Poussins große Bewunderung für den bolognesischen Meister denkt und wie sehr bestrebt er war, ihn nachzuahmen, dann kann man wohl nur denken, daß es sich um ein Werk handelt, in welchem der französische Maler sich dem bewunderten Vorbilde, soviel er nur konnte, zu nähern suchte. Ob Domenichino selbst an einigen der Jungfrauenfiguren gemalt haben kann, ist hypotetisch dahinzustellen und gewiß nicht in das Reich der Unmöglichkeiten zu setzen.

Die neapolitanischen Bilder, welche für die Galerie gekauft worden sind, bilden eine Gruppe, die es erlauben wird, von nun an einige Künstler in Rom zu studieren, von denen bisher fast keine oder gar keine Bilder da waren. Vor allem ein großer hl. Jakobus von *Pietro Novelli*, dem sizilianischen Großmeister des Seicento, der von seiner Geburtsstadt Monreale *Il Morrealese* genannt wird. Das Gemälde ist besonders anziehend und für den Kunsthistoriker interessant, weil der Maler darin deutlich zeigt, daß er, der treue Schüler Riberas, als in Palermo die feine Kunst van Dycks, welcher dort für Emanuel Philibert von Savoyen arbeitete, alle Augen auf sich zog, dem neuen Vorbilde nachzustreben suchte. Den harten, schwieligen, rücksichtslos der Natur nachgebildeten Händen des Jakobus entspricht der feine durchgeistigte Kopf nicht. Die ganze Haltung der ernsten Gestalt, der tiefe Ausdruck, dies alles hat der *Raffaello Siciliano*, wie er noch jetzt in Palermo genannt wird, von dem großen Vlämen.

Eine ganz eigentümliche Erscheinung ist *Bernardo Cavallino*, von dem bis jetzt keine Sammlung, außer dem Nationalmuseum in Neapel, ein Werk besaß. Die zwei Bilder, die von ihm angekauft worden sind: »Des jungen Tobias Abschied vom Vater« und »Petrus mit dem Hauptmann Cornelius« zeigen uns den Maler in zwei verschiedenen Richtungen. Im Petrusbild erscheint er, der Schüler *Massimo Stanzionis*, als ein rücksichtsloser Naturalist, dem am meisten daran liegt, die Wirklichkeit in ihrer lebendigsten Form darzustellen, ohne besondere Rücksicht auf Komposition und Harmonie. Die vielen Gestalten, direkt dem Leben abgelauscht, sind in ihrem Ausdruck, in der persönlichen, glanzvollen Malweise wirklich der höchsten Bewunderung wert; aber das Ganze erscheint doch zerrissen. Im Tobiasbild stattdessen wirken die zarten Farben und die durchstudierten Bewegungen der verschiedenen Gestalten prachtvoll zusammen, um eine köstliche Komposition zu bilden. Für den Liebhaber, der noch nie ein Werk Cavallinos gesehen hat, sind die zwei Werke ein Gegenstand der Verwunderung, denn der Künstler, welcher einunddreißigjährig im Jahre 1654 starb, ist der Vorläufer der großen Neapolitaner der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und besonders Luca Giordanos. Das Köstlichste an seinen Bildern ist die feine und doch kräftige Farbe, die leuchtenden Töne der mit höchster Virtuosität gemalten Stoffe. Auch er zeigt Anlehnungen an die Spanier und an van Dyck. Die neapolitanische Serie wird vervollständigt durch eine Skizze *Solimenas* für das große Dreieinigkeitsbild von Montecassino, durch ein kleines Bild von *Ippolito Diana* mit Anlehnungen an Watteau und ein lebendiges Damenporträt *Giuseppe Bonitos*. Im Herbst wird in der Nationalgalerie ein kleiner neuer Saal eröffnet werden und man wird die neuen Erwerbungen für das Publikum ausstellen.

Ägyptisches Grabdenkmal, vom British Museum neuerworben. Das British Museum hat ein ägyptisches Grabdenkmal aus Unterägypten von hohem Wert — dank von Lady Wantage gestifteten Mitteln — erworben, das jetzt in der Egyptian Gallery zur Aufstellung gekommen ist. Es handelt sich um die auf allen vier Seiten mit Reliefs geschmückte Grabpyramide eines gewissen Utcha-Heru-A, des Sohnes eines Priesters. Vor der Pyramide lag eine kleine, ganz besonders gut ausgeführte Porträtstatue des in seinen unteren Teilen als Osirismumie dargestellten Utcha-Heru-A in einer kleinen Kiste. Die von dem Gewährsmann der »Times« als »eines der besten erhaltenen« ägyptischen Porträts bezeichnete Statuette ist aus einem grünen Stein gearbeitet. Der noch an der Statue angebrachte und mit gefundene Goldschmuck ist jetzt um sie gruppiert: Goldmaske, Haarschmuck, Atefkrone und die Göttin der Wahrheit Maát. Der Schmuck war für die festlichen Gelegenheiten bestimmt, in denen die Statuen von Göttern und königlichen Personen in feierlichem Umzug herumgetragen wurden; und obwohl man schon früher derartige Statuen mit dem dazugehörigen Schmuck gefunden hatte, so ist dies doch das erstemal, daß eine solche mit so gut erhaltenem Beischmuck in ein europäisches Museum kommt. Utcha-Heru-A muß um 1100—1000 v. Chr. gelebt haben und wurde nach seinem Tode von seinen Nachkommen zu gewissen Zeiten mit Opfern und Feiern geehrt. Im 9. oder 8. Jahrhundert mag in das Grab eingebrochen und manches von dem Goldschmuck geraubt worden sein; denn die massive Atefkrone und die Maát sind Ersatzstücke

von der Hand frommer Nachkommen aus dieser Zeit. In viel, viel späterer Zeit wurde die Maát an eine Goldkette befestigt; diese Goldkette scheint aus der christlichen Zeit zu stammen; und so hat die Generation von über ein Jahrtausend später noch den Ahnherrn Utcha-Heru-A geehrt.

M.

München. Am 18. September wurde die neuerbaute *Schackgalerie* feierlich eröffnet. Die Schackgalerie bildet jetzt einen selbständigen, aber mit dem Hauptbau verbundenen Teil der Preußischen Gesandtschaft. Ihr Erbauer ist Professor Max Littmann, der ja dem modernen München an vielen Stellen den Stempel seines Geschmacks aufgedrückt hat. Der Bau erhebt sich unweit des Nationalmuseums jenseits der Isar. Das Äußere wirkt als stattlicher Renaissancetempel, gut und ansehnlich. Das Urteil über die innere Anordnung und Ausstattung der Galerieräume ist geteilt: Manchen waren die bedrängten alten traulichen Verhältnisse sympatischer, viele wieder empfinden den Inhalt der Sammlung durch die jetzige Auflösung in Kabinette und weite Ausbreitung reicher und voller. Diese Ausbreitung ist besonders dem Werke Schwinds zugute gekommen. Den Lenbachschen Kopien ist wieder der Prunksaal vorbehalten worden, der überdies bei festlichen Veranstaltungen der Gesandtschaft in deren Repräsentationsräume einbezogen werden kann.

Die **städtische Kunstsammlung** in **Rostock** ist im Auftrag des dortigen Kunstvereins von Dr. G. J. Kern neu geordnet und katalogisiert worden. Einige gute Stücke, wie z. B. eine Landschaft von der Art des Patinier, zwei Werke des Stillebenmalers Kalf und ein Sittenbild des Peter van Laar kommen durch die Neuordnung zu besonders schöner Wirkung.

Die Karlsruher Festlichkeiten zu Ehren von **Hans Thomas 70. Geburtstag** begannen am 2. Oktober vormittags mit der Eröffnung des **Thoma-Museums** in der Kunsthalle. Abends fand im Museum die *Feier des Künstler-Vereins* statt; ein von Albert Geiger verfaßtes Märchenspiel bildete den Rahmen zu einer Vorführung lebender Bilder nach Motiven Thomascher Bilder. Am 3. Oktober folgte vormittags die Eröffnung der *Thoma-Ausstellung im Kunstverein;* ein *Festbankett der Stadt,* mit Festrede von Henry Thode, bildete den Schluß der Festlichkeiten. — Vom Standpunkt des künstlerischen Interesses stehen naturgemäß Thoma-Museum und Thoma-Ausstellung im Mittelpunkt der Veranstaltungen. Die letztere — über 100 Gemälde und eine Anzahl kunstgewerblicher Entwürfe — füllt sämtliche Säle des Kunstvereins und enthält in der überwiegenden Mehrzahl Bilder aus der früheren Zeit; namentlich bestimmen Arbeiten der siebziger und achtziger Jahre den Gesamteindruck. Es sind durchweg Werke aus Privatbesitz, die auf diese Weise wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind. Das Verdienst, sie zusammengebracht zu haben, gebührt im wesentlichen Herrn Dr. Beringer in Mannheim. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Ausstellung fast durchweg *Bekanntes* enthält. Wir nennen unter anderen zwei seiner schönsten mythologisierenden Landschaften: den Frühlingsreigen (mit Rehen und Amoretten) von 1875 und die Goldene Zeit von 1876; den Christus und die Samariterin, Christus und Nicodemus, die Pietà (im Besitz des Prinzen Max) von 1885, das Selbstbildnis mit Buch von 1886; von neueren das Bildnis des Großherzogs Friedrichs I. von Baden von 1902 (im Besitz der Großherzoglichen Familie) und den Blick ins Lauterbrunnertal. — *Das Thoma-Museum* bildet künftighin einen für die Werke Thomas bestimmten Erweiterungsbau der Kunsthalle. Eine Flucht von drei Seitenlichtsälen enthält die zum Teil vom Künstler selbst gestifteten Einzelwerke aus dem Bestand der Karlsruher Galerie; wir nennen unter anderen die Balgenden Buben von 1872, das Selbstporträt mit Tod und Engel von 1875, den Kinderreigen von 1872, die Giardiniera von 1881, das Paradies von 1904, interessant ist auch eine größere Kollektion von Arbeiten der sechziger Jahre, welche Thoma noch in dem ersten Stadium seiner künstlerischen Entwicklung repräsentiert. Den eigentlichen Mittelpunkt des Museums aber bildet der in der Axe des mittleren Seitenlichtsaales gelegene Oberlichtsaal mit dem *Christus-Zyklus.* Schon der Eingang — durch keramischen Schmuck auf Goldgrund gehoben und von zwei von Thoma entworfenen großen Glasgemälden flankiert — bereitet auf die feierliche, kapellenartige Stimmung des Raumes vor. Die Hauptwände des chorartigen Polygon tragen die Bilder, welche das Leben Christi in sieben Hauptmomenten schildern: Geburt (das große Weihnachtstriptychon von 1905), Flucht nach Ägypten, Versuchung, Bergpredigt, Ölberg, Kreuzigung und Auferstehung. Bemerkenswert ist der allmähliche Übergang von der mehr malerischen Auffassung des Weihnachtstriptychons zu der strengen, freskomäßigen Linienklarheit des Auferstehungstriptychons. Die Rückwand ist mit Schnitzereien und Bildern des Thomaschen Kalenders geschmückt und deutet damit die Beziehung des Lebens Christi zum Kreislauf der Jahreszeiten an. Der Christus-Zyklus bildet ein abschließendes und zusammenfassendes Bekenntnis von Thomas menschlicher und künstlerischer Weltanschauung. Als ein Werk seiner jüngsten Schaffensperiode trägt es naturgemäß den Stempel seines Spätzeitstils. Aber in der Erscheinungsform der sich wandelnden Entwicklung kommt zugleich das zum Ausdruck, was das Thomas ganzem Lebenswerk gemeinsame Wesen seiner Kunst ist: die Stärke des Empfindungsausdrucks, der künstlerische Reflex einer tief religiösen, zugleich aber von allem konfessionellen Dogmatismus freien, Natur und Menschenleben mit gleicher Liebe umfassenden Persönlichkeit.

Karl Widmer.

VEREINE

o **Köln.** Die in Köln ansässigen bildenden Künstler haben sich in dem **Kölner Künstlerbunde** vereinigt. In bestimmten Zeitabschnitten sollen Vorträge über aktuelle Kunstfragen stattfinden. Die erste Kunstausstellung wird vom 1. bis 30. November in den Räumen des Kunstvereins stattfinden. Der Jury gehören auch die Museumsdirektoren Dr. Creutz und Dr. Hagelstange an.

VERMISCHTES

Rembrandts Porträt eines Mannes in mittleren Jahren in schwarzem Seidenrock mit anliegendem Spitzenkragen, ein hervorragendes Bild des Meisters in ovaler Form von ungefähr dreiviertel Meter Höhe, ist aus der Sammlung des Lord Ashburton nach Berlin in die **Galerie des Herrn Karl von Hollitscher** verkauft worden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 2. 15. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

X. TAG FÜR DENKMALPFLEGE

Zum zehnten Male haben die deutschen Denkmalpfleger getagt, diesmal im äußersten Westen Deutschlands, in der Moselstadt Trier. Der Vorsitzende Geh. Hofrat Prof. Dr. *v. Öchelhäuser* hatte allen Grund, bei dieser Jubiläumstagung mit Genugtuung auf die Erfolge der Denkmalpflegetage hinzuweisen. Denn der Gedanke, der zum zehnten Male so viele zu gemeinsamer Beratung in Trier zusammenführte, hat sich in der Tat als werbende Kraft erwiesen: als am 24. September 1900 der Denkmalpflegetag in Dresden zum ersten Male zusammentrat, zählte er nur 92 Teilnehmer; seitdem konnte er in Freiburg, Düsseldorf, Erfurt, Mainz, Bamberg, Braunschweig, Mannheim und Lübeck auf eine stets steigende Teilnehmerzahl blicken, diesmal aber erreichte er in Trier mit mehr als 400, darunter Vertreter fast aller deutscher Regierungen, zahlreicher Städte, Vereine usw., seine höchste Zahl. Der Reiz der alten Römerbauten und der späteren bedeutsamen Denkmäler der Stadt, ihre wundervolle Lage und der — Moselwein mögen ein übriges getan haben, aber die Hauptsache waren wiederum die Verhandlungen, die stets einen vollen Saal und eine gespannt lauschende Zuhörermenge aufwiesen. Der Vorsitzende v. Öchelhäuser leitete sie wieder mit gewohnter Frische, energisch, entgegenkommend und versöhnlich, je nachdem es die augenblickliche Lage erforderte, so daß alle ernsteren Zusammenstöße vermieden wurden und der Tag wieder durchaus harmonisch und vielseitig anregend verlief. Sicher wird ihm jeder Teilnehmer ein freudiges Andenken bewahren.

Herr *v. Öchelhäuser* gab in seiner Begrüßungsansprache unter anderem einen Überblick über die Entwickelung und Tätigkeit des Tages während des abgelaufenen Jahrzehnts. Es ergab sich daraus, daß neben den *theoretischen Erörterungen* über die Regelung des gesetzlichen Denkmalschutzes, Ortsstatute, Vorbildung zur Denkmalpflege und dergleichen, die *praktischen Fragen* der Denkmalpflege: Erhaltung des Steinmaterials, Konservierungsmaßregeln für Werke der Bildnerei und Malerei, Bezeichnung der neu restaurierten Teile alter Baudenkmäler und dergleichen, keineswegs vernachlässigt worden sind. Hierzu kamen eingehende Erörterungen grundsätzlicher Natur, über die Stilfrage bei Restaurierungsarbeiten, über Inventarisation und Klassierung der Kunstdenkmäler, Errichtung von Denkmalarchiven usw. und nicht zuletzt die Behandlung sogenannter »aktueller Fragen«, unter denen die Debatten über die Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses, des Meißener Domes und des Braunschweiger Gewandhauses im Vordergrund des Interesses standen. Herr *v. Öchelhäuser* führte dabei aus, daß die an solche Streitfragen sich anknüpfenden Debatten nie zu einer Abstimmung oder Resolution — einen einzigen Fall (Berliner Opernhaus) ausgenommen — geführt hätten, weil die zum Teil dem Zufall unterliegende Art der Zusammensetzung des Tages und der Mangel einer festen Organisation ein solches durch Abstimmung allein zu erzielendes Ergebnis von vornherein ausschlossen, daß aber doch meistens durch ruhige, sachliche Aussprache vor diesem Forum von Fachleuten die Zerstreuung von Vorurteilen und falschen Nachrichten und dadurch eine Milderung der Gegensätze, in allen Fällen aber wenigstens die Bildung eines eigenen Urteils durch die Teilnehmer des Tages erreicht worden sei.

Von dieser vielseitigen Tätigkeit der Denkmalpflegetage zeugte auch wieder der zu Trier, denn seine Beratungen behandelten sowohl die Gesetzgebung über Denkmalpflege und Heimatschutz, als auch die praktische Tätigkeit im Dienste dieser beiden Kulturträger, wie auch weiter drei aktuelle Fälle und dann besonders interessant den Stil bei Wiederherstellung alter Baulichkeiten, jene wichtige grundsätzliche Frage, die sich seit Gurlitts Auftreten in Dresden wie ein roter Faden durch alle Verhandlungen des Denkmalpflegetags hindurchzieht.

Den ersten Vortrag hielt Amtshauptmann Dr. *Hartmann*-Döbeln (Sachsen) über das neue *Sächsische Gesetz gegen die Verunstaltung von Stadt und Land* vom 10. März 1909. Der erste Teil des Gesetzes ist dem *Heimatschutz* gewidmet. Er ermächtigt die Polizeibehörden, *Reklamezeichen* aller Art, sowie sonstige Aufschriften, Abbildungen und dergleichen zu verbieten, wenn sie geeignet sind, Straßen, Plätze oder einzelne Bauwerke oder das Ortsbild oder das Landschaftsbild zu verunstalten (§ 1); ebenso kann mit gewissen Einschränkungen die Genehmigung zu Bauten oder baulichen Änderungen versagt werden, ebenso zu Bebauungs- und Fluchtlinienplänen, wenn sie das Straßen-, Orts- oder Landschaftsbild verunstalten würden. Das sächsische Gesetz hat einige Vorzüge vor dem preußischen. In Preußen braucht

man noch Ortsgesetze oder staatliche Zwischeninstanzen, in Sachsen ist verunstaltende Reklame schon von gesetzeswegen einheitlich für das ganze Land verboten. Das preußische Gesetz schützt außerhalb der Ortschaften nur die landschaftlich hervorragenden Gegenden, das sächsische schützt auch das schlichte einfache Landschaftsbild in seiner den Bewohnern liebgewordenen Eigenart vor Verunstaltung. In Preußen sind die Polizeibehörden zum Einschreiten *verpflichtet*, in Sachsen sind sie hierzu — nach ihrem pflichtmäßigen Ermessen — *ermächtigt;* nach des Redners Ansicht ist das ein Vorzug, weil diese Bestimmung die Notwendigkeit berücksichtigt, das Gesetz gemäß den Bedürfnissen des praktischen Lebens tunlichst schonend zu handhaben.

Der zweite Teil des Gesetzes regelt den *Denkmalschutz* in Übereinstimmung mit Preußen so, daß die *Ortsgesetzgebung* ermächtigt wird, für bestimmte Straßen und Plätze von geschichtlicher oder künstlerischer Bedeutung oder aber zum Schutze einzelner geschichtlich oder künstlerisch bedeutsamer Bauwerke und ihrer Umgebung die baupolizeiliche Genehmigung solcher Bauten oder baulichen Änderungen zu versagen, die geeignet sind, das geschützte Bauwerk, Ortsbild und dergleichen in seiner *Eigenart zu beeinträchtigen.* Falls die Ortsgesetzgebung trotz sachlicher Notwendigkeit und trotz entsprechender Einwirkung der Aufsichtsbehörde derartige Bestimmungen nicht erläßt, so kann — ein wesentlicher Fortschritt gegen das preußische Gesetz — das Ministerium das Nötige verfügen. Ferner können in allen Fällen bei Gefahr im Verzuge die Kreishauptmannschaften einstweilige Anordnungen treffen.

Das Gesetz sieht weiter eine weitgehende Mitwirkung von Sachverständigen vor; die Ausführungsverordnung weist die Behörden darauf hin, die unentgeltliche Beratung des Vereins Sächsischer Heimatschutz, Landesverein zur Pflege heimatlicher Natur, Kunst und Bauweise in Anspruch zu nehmen und ermahnt die Behörden, das Hauptgewicht auf eine erzieherische Wirkung des Gesetzes zu legen und vor dem Zwang gütliche Mittel zu versuchen.

Durch das Gesetz sind die Bestrebungen des Heimatschutzes als eine staatlich zu fördernde Kulturaufgabe anerkannt. Den Baupolizeibehörden falle vor allem die Aufgabe zu, an Ortsbauordnungen, Bau- und Fluchtlinienplänen verständnisvoll mitzuarbeiten und innerhalb der täglichen baupolizeilichen Kleinarbeit im Sinne der neuen Ideen zu wirken. Es könne sich dabei nicht darum handeln, die bauliche Entwickelung in eine bestimmte Stilrichtung zu drängen; vielmehr sei der bewußten Betätigung eigenen Geschmacks weiter Spielraum zu lassen, überhaupt aber vor allem der Sinn für Bauschönheit zu wecken und zu kräftigen, so daß die schaffensfreudigen künstlerischen Kräfte in unserem Volke mehr und mehr zur Geltung kommen.

Der Redner schloß mit der Hoffnung, das neue Gesetz möge recht bald auch die jetzt noch fernstehenden Kreise zum innern Anschluß an die Sache des Denkmal- und Heimatschutzes bekehren. Denn nicht Zwang und Polizeigewalt seien das Ideal dieser Bewegung, sie seien nur das äußerste zeitweilig unentbehrliche Mittel gegen Unverstand und bösen Willen. Das Endziel sei, die Geister zu gewinnen und so den Boden zu bereiten, auf dem unser Volk sich wieder ungetrübt seiner Heimat freuen und unsere Künstlerschaft unter des Volkes freudiger Anteilnahme frei für die Schönheit dieser Heimat schaffen könnte.

Dieser Vortrag wurde ergänzt durch zwei Vorträge des Oberbaurates *Karl Schmidt* in Dresden, deren einer in der öffentlichen gemeinsamen Versammlung des Tages für Denkmalpflege und der Versammlung des Bundes Heimatschutz am Abend stattfand und von Lichtbildern begleitet war. Er wies darauf hin, daß jede Maßregel zur künstlerischen Beeinflussung der allgemeinen Bautätigkeit mit einer allgemeinen Belehrung über Zweck und Ziele von Denkmalpflege und Heimatschutz, über die schlichte Schönheit, Natürlichkeit und Zweckmäßigkeit der heimischen Bauweise beginnen müsse. Dazu aber gehöre eine zielbewußte, wirksame Organisation, wie sie z. B. die Geschäftsstelle des Bundes Sächsischer Heimatschutz darstelle, die mit einer staatlichen Unterstützung von jährlich 15000 Mark arbeitet und sich namentlich als Beratungsstelle für öffentliche Bauten im Lande ausgebildet hat. Sie verfügt über die ständige Arbeitskraft von Architekten, über ein geordnetes Bureau mit Bibliothek, Vorlageblättern, Modellen und Fachzeitschriften, über ein Sitzungs- und Ausstellungszimmer. An diese Geschäftsstelle senden die Baupolizeibehörden, besonders die Amtshauptmannschaften, verbesserungsbedürftige Pläne nebst den Bauakten und zwar noch vor deren Genehmigung, damit Abänderungsvorschläge und Gutachten abgegeben werden können. Diese Anfragen werden meist binnen wenigen Tagen erledigt. Im Jahre 1908 wurden 250 Pläne verbessert und begutachtet. Etwa die Hälfte wurde durch den geschäftsführenden Vorstand mit den Architekten der Geschäftsstelle, die andere Hälfte teils durch ehrenamtliche, teils durch vergütete Mitwirkung von Baubeamten und Privatarchitekten — im ganzen 80 im Lande — ausgeführt. Die Verbesserungspläne sind zumeist auch wirtschaftlicher und billiger als die ursprünglichen. Die Vorzüge dieser Pläne zeigte Oberbaurat Schmidt an einer ganzen Reihe von Plänen und in Lichtbildern. Wir sahen in Beispielen und Gegenbeispielen Bauerngüter, industrielle und Schulbauten. Besonders bemerkenswert war der Nachweis, daß für die Gestaltung des Dachkörpers im Sinne heimatlicher Formsprache hauptsächlich die vorteilhaftere wirtschaftliche Verwertung des Daches und die überlieferte längliche und schmälere Grundrißform spreche. Daß die Bauten nach den verbesserten Plänen und Entwürfen künstlerisch besser, der Landschaft und Umgebung angemessener waren, sah man jederzeit ohne weiteres; sehr überraschend aber wirkten die mitgeteilten Zahlen, welche die große Verbilligung der Bauten bei der Wahl des heimischen Baustils glänzend nachwiesen. So wurde unter anderen der typische Grund- und Aufriß einer ländlichen

Schule mit zwei Klassen und zwei Lehrerwohnungen in der Form eines öden Steinbaukastens vorgeführt, der insgesamt 59000 Mark gekostet hat. Das Gegenbeispiel einer Schule mit gleichem Bauprogramm zeigt alle Vorteile der heimatlichen Formgebung: eine anheimelnde, harmonische, dem Dorfbild sich anpassende Außenerscheinung, eine wirtschaftliche und schönheitliche Durchbildung des Dachkörpers bei durchaus senkrechten Wänden und ebenen Decken der in ihnen angeordneten Wohnungen und eine den klimatischen Verhältnissen entsprechende schlichte aber zweckmäßige Durchbildung der einzelnen Bauteile. *Diese Schule hat nur die Hälfte der häßlichen gekostet.* Weiter zeigte Schmidt alte schöne Dorf- und Städtebilder aus Sachsen und auch ihre Verunstaltung durch ungeeignete Bauten (im Ziegelrohbau, der in Sachsen nicht bodenständig ist), gute und schlechte Bebauungspläne nebst ihren Wirkungen auch in Kleinbauten, wie Schalterhäuschen elektrischer Betriebe, Verkaufsbuden, öffentliche Bedürfnisanstalten, Einfahrtstore, Garteneinfriedigungen, Stellereianlagen auf Bahnhöfen und anderes mehr, welche schlagend bewiesen, daß auch für die Ingenieurbauten, denen bisher zumeist leider die Weihe einer geschmackvollen, stimmungsvollen Formgebung versagt blieb, eine verständnisvolle zunehmende Besserung bemerkbar ist, und zwar nicht zum Schaden ihrer Herstellungskosten.

Schmidts Darlegungen zeigten klar, um wie hohe wirtschaftliche und sozialwohlfahrtliche Werte es sich hier handelt und wieviel besser man in beiden Hinsichten mit der heimatlichen Bauweise fährt. Ausschließlich die Grundstücksbesitzer und Spekulanten haben einen Vorteil davon, wenn auf dem Lande Mietskasernen und die zugehörigen breiten Straßen zugelassen werden; Volkswirtschaft, soziale Wohlfahrt und Schönheit aber werden dadurch nur geschädigt. Solche Bauanlagen zu bekämpfen, muß daher Aufgabe aller derer sein, die mit ihrer Liebe zur Heimat und zu ihrer Schönheit und Eigenart das Bestreben verbinden, unsere Kultur im Sinne deutscher Eigenart zu verfeinern.

Im Anschluß an die beiden Vorträge teilte Wirkl. Geh. Oberregierungsrat *von Bremen* einiges über die Wirkung des preußischen Verunstaltungsgesetzes mit: bisher wurden 68 Ortsstatute genehmigt; 83 Kirchen, 56 öffentliche Gebäude, 84 sonstige bemerkenswerte Bauwerke (Tortürme und anderes), 160 Privatgebäude wurden unter den Schutz des Gesetzes gestellt. Für die Ortsstatute kommen auch eine Anzahl größerer Städte in Betracht, wie Trier, Danzig, Augsburg, Halberstadt, Nordhausen und andere, weit mehr aber kleinere, wie Zülpich, Montabaur, Gelnhausen, Mohrungen und andere. Aus diesem Erfolg dürfte hervorgehen, daß die preußische Gesetzgebung auf dem richtigen Wege war, als sie den Grundsatz der Freiheit der Gemeinden annahm; das Vertrauen auf die Gemeinden hat sich als richtig erwiesen.

Die drei aktuellen Fragen, die den Tag beschäftigten, waren die Ausgestaltung des Platzes an der Südseite des *Wormser Doms*, die Erhaltung des *römischen Kaiserpalastes zu Trier* und der Wiederaufbau der *Michaeliskirche zu Hamburg*. Den Wormser Dom hat Geh. Oberbaurat *Hofmann*-Darmstadt durch seine kühnen und glänzenden Restaurierungsarbeiten vor dem Untergange gerettet; die Ausgestaltung des Platzes an der Südseite des Domes steht vorläufig nicht mehr in Frage, weil der Anlaß dazu, eine vorübergehend geplanter Straßendurchbruch, weggefallen ist.

Über die *Erhaltung des römischen Kaiserpalastes* zu Trier sprach Prof. *Gary* aus Berlin. Er hat seinerzeit den Plan angeregt, diese mächtige Ruine wieder auszubauen, was in Trier eine gewaltige Aufregung für und wider hervorgebracht hat. Im Jahre 1910 soll in der zweiten Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung zu Berlin ein naturgetreues Modell der gegenwärtigen Ruinen des Palastes sowie ein großes gemaltes Diorama ausgestellt werden. Der Wiederaufbau der Ruinen, den Prof. Gary auf dem Denkmalpflegetage nur noch in beschränktem Maße vertrat, wurde hier energisch zurückgewiesen. Prof. Dr. *Clemen*, der Provinzialkonservator der Rheinprovinz, bezeichnete unter stürmischem Beifall den Gedanken eines solchen Wiederaufbaues geradezu als Sakrileg. »Möge davon auf einem Denkmalpflegetag niemals die Rede sein«. Einig war man aber gemäß den Ausführungen des Geh. Hofrats Prof. Dr. *Löschcke*-Bonn darüber, daß für die Erhaltung des Kaiserpalastes in Trier etwas geschehen müßte. Hand in Hand mit den Ausgrabungen, für die nur Wilhelm Dörpfeld der richtige Mann sei, müßten die archäologischen Untersuchungen und die Analyse des Baus gehen, der offenbar verschiedene Bauperioden durchgemacht hat, über die wir noch gar nicht unterrichtet sind. Schon aus diesem Grunde wäre ein Wiederaufbau nichts anderes als wissenschaftliche Falschmünzerei. Dringlich zu wünschen ist somit, daß die deutschen Regierungen und Volksvertretungen, die so viel Geld übrig haben für Ausgrabungen in Griechenland und Kleinasien, sich auch einmal der großen gleichartigen Aufgaben auf deutschem Boden erinnern und namentlich für die Untersuchung und Erhaltung des römischen Kaiserpalastes in Trier die nötigen Mittel bereit stellten.

Eine längere Debatte entspann sich sodann über den Wiederaufbau der *Michaeliskirche zu Hamburg*, die bekanntlich im Juli 1906 ausgebrannt ist und auf Wunsch der Bürgerschaft in der alten Gestalt wiederaufgebaut wird. Nur wurden, wie Geh. Oberbaurat *Hofmann*-Darmstadt darlegte, für die Konstruktion der größeren Feuersicherheit wegen verschiedene Neuerungen durchgeführt: kupfernes Dach ohne jede Holzunterlage (kupferne Platten auf Bimssteinplatten), feuersichere Abdeckung der Holzverschalung des Tonnengewölbes mit Monierbelag. Der Turm wurde ebenfalls feuersicher in Eisen konstruiert. Weiter wurde beschlossen, das große Hauptgesims und das Gurtgesims des Turmes in Beton mit Eiseneinlagen und mit bearbeiteten Flächen herzustellen und damit die weniger monumentale frühere Herstellung der Gesimse zu verbessern. Für den Innenausbau ist mit dem 1. Oktober als Termin ein Wettbewerb unter sechs tüchtigen Bildhauern eröffnet worden, die an

der Hand der vorhandenen Baureste für Altar, Kanzel, Orgelprospekt und Stuckverzierungen Vorschläge machen sollen. Der Vortragende schloß mit der Erklärung, nach seiner Überzeugung hätten die Hamburger führenden Kräfte wohl die Anerkennung verdient, daß sie im Streben, ihr Gotteshaus in den Formen der Überlieferung wiederaufzubauen, auch allen Forderungen einer geordneten Denkmalpflege entsprochen haben.

Den entgegengesetzten Standpunkt vertrat mit großer Entschiedenheit Prof. *Högg* aus Bremen. Er erklärte die Gründe, die alte Gestaltung beizubehalten, für unzulänglich; überdies sei die Kirche kein architektonisches Meisterwerk gewesen: es fehlte ihr wegen des völlig verfehlten absoluten Maßstabes die Größenwirkung; unerfreulich war das zerschnittene, ängstlich aufliegende Dach, das unbedeutende lederne Fenstermotiv; endlich ging der Turm im Stil keineswegs mit dem Kirchenbau zusammen. Der Neubau ist nach Prof. *Höggs* Urteil technisch allerdings ein Meisterwerk. Aber die neue Technik und die alte Form haben sich als unvereinbar erwiesen. Des Eisenbetons wegen mußten die alten Gesimsformen verändert werden. Dach und Turm entsprechen nicht unseren Konstruktionsmöglichkeiten. Im Innern müssen praktische und baupolizeiliche Forderungen — Wegfall der Emporenstützen, der Beichtstühle und Betstübchen, veränderte Stellung der Kanzel — zu einer völligen Neuschöpfung führen. Den sechs Bildhauern würde die Freiheit genommen, denn in den Wettbewerbsbedingungen heißt es: Der Bewerber hat in seinem Entwurf die Raumbildung und den Stilcharakter der alten Kirche beizubehalten.

Der Wettbewerb wurde auch gegen den Willen der vier Baumeister ausgeschrieben, denen man offenbar das Vermögen zur künstlerischen Ausgestaltung des Innenraumes nicht zutraute. Der Kern der Sache ist, daß man überhaupt zu dem schöpferischen Vermögen unserer heutigen Architekten kein Vertrauen hat, ganz besonders nicht bei Kirchenbauten. Aber durch das gegenwärtige Vorgehen unterbindet man geradezu erst die Möglichkeit, daß sich der neue Stil ausbilde. Dieser Stil unserer Zeit aber, so betonte Prof. Högg mit starkem Ernst, ist da, und unsere besten Künstler wandeln auf neuen Bahnen. Mögen sie auch noch nicht immer völlig Ausgereiftes, Abgeklärtes schaffen, es ist unsere Pflicht, ihnen die Gelegenheit zum Schaffen zu geben. Niemand hat verlangt, daß die Ruine der Michaeliskirche vollständig abgebrochen werde. Die geretteten Teile sollten nicht angetastet werden und der großartige Raumgedanke sollte ebenfalls erhalten bleiben. Aber im übrigen sollte man den modernen Architekten Freiheit geben zu schaffen und zu verschönern — besonders beim Innenraum und beim Turm. Für die freie Gestaltung des Innenraumes ist auch jetzt noch Zeit. Geht man den alten Weg weiter, so wird hoffentlich die Hamburger Michaeliskirche das letzte Beispiel dieses verfehlten Vorgehens sein. Auch dann sind die $3^1/_2$ Millionen nicht ganz vergebens geflossen!

In der Debatte vertrat Staatssekretär Dr. *Hagedorn* den auf Empfindung und Anhänglichkeit am Alten gegründeten hamburgischen Standpunkt, Geh. Oberbaurat *Hofmann* den der Kommission, Geh. Hofrat Prof. *Gurlitt*-Dresden den der freien Architektenschaft. Prof. *Dehio*-Straßburg wies auf die gänzlich verschiedenen Ideenkreise hin, die Högg und Hagedorn vertreten. Die gemütlichen Faktoren würden aus der Welt nicht verschwinden. Er richtete daher an seine Gesinnungsgenossen die Bitte, sie möchten von Zeit zu Zeit auch einmal tolerant sein, nicht gegen Prof. Webers historische Anschauungen, wohl aber gegen die Auschauungen der Hamburger.

Prof. *Weber* aus Danzig vertrat in seinem Vortrag über die *Stilfrage bei Wiederherstellungen alter Baulichkeiten* ganz einseitig den historischen Standpunkt. Tote Bauwerke, die keinem Zwecke mehr dienen, soll man, wenn sie wertvolle Denkmäler vergangener Zeiten sind, in ihrem Bestand erhalten. Lebende Bauten, die heute noch ihrem Zweck dienen, soll man in ihrem historischen Stil restaurieren und auch nötig werdende Zutaten und Anbauten im alten Stil halten. Im modernen Stil könne man nicht bauen; ein moderner Stil sei nicht vorhanden und sei auch unmöglich, weil ein solcher nur aus einer einheitlichen Geisteskultur und Weltanschauung entstehen kann und wir eine solche nicht haben. Die Versuche moderner Stilbildung kennzeichnen sich — nach Ansicht des Redners — durch Willkürlichkeiten, durch absolute Nacktheit oder durch Vergewaltigung der Tektonik. Ansätze zu einem neuen Stil seien nur vorhanden in Beleuchtungskörpern und in Versuchen zu neuer Ornamentik. Doch handelt es sich dabei um Experimente. Mit alten Bauten aber darf man nicht experimentieren.

Einen wesentlich anderen Standpunkt vertrat der Kölner Beigeordnete Landesbaurat a. D. *Rehorst*. Man soll nur dann im alten Stil restaurieren, wenn man einzelne Teile eines alten Bauwerks wiederherzustellen hat, deren ursprüngliche Form ganz unzweifelhaft bekannt ist, wie z. B. am Kölner Dom oder am Wetzlarer Dom. Bei solchen unumgänglichen Erneuerungsarbeiten im alten Stil geht allerdings viel malerischer Reiz, viel Stimmungswert verloren, deshalb müssen solche Arbeiten wenigstens stets in die Hände genauer Kenner des betreffenden alten Stils gelegt werden. Es handelt sich dabei um höheres Kunsthandwerk, um reproduktive Spezialistenarbeit, die allerdings den feinsten Geschmack erfordert. Dagegen sollen alle Erneuerungen selbständiger Bauteile, alle Vergrößerungen, An- und Aufbauten, neue Wandmalereien usw. in freier moderner Stilgebung ausgeführt werden.

Gerade die Ehrfurcht vor unseren alten Baudenkmälern soll uns von dem Versuch abhalten, ihnen Bauteile anzufügen, die im besten Falle mehr oder minder gelungene Imitationen und geeignet sind, den ursprünglichen Baugedanken zu verwischen. Neunzig von hundert im alten Stil restaurierte Bauten kann man nur mit dem Ausdruck des Bedauerns betrachten; die Nachahmung neben dem Alten hat eine unge-

wollte Dissonanz ergeben (z. B. an der Marienkirche in Mühlhausen und bei der Restaurierung des Braunschweiger Gewandhauses). Verkehrt ist es, *alle* Restaurierungsarbeiten des 19. Jahrhunderts in Bausch und Bogen zu verdammen, einzelne solcher Bauten von Schmidt, Ungewitter, Heideloff, Essenwein, Schäfer verdienen Anerkennung, aber im Ganzen ist uns die alte Formensprache zu wenig vertraut, als daß da künstlerisch einwandfreie Leistungen möglich wären.

Wir wollen genaues Studium des Alten, wollen aber frei werden von den Stilen; wir wollen über dem historischen Stil stehen und ihn nach dem Empfinden unserer Zeit umgestalten, weiterbilden. Solche Werke haben wir: den archaistischen Werken Schäfers — dem Universitätsbau zu Marburg und der Kirche zu Karlsruhe — stehen als moderne Bauten in Formen unserer Zeit Theodor Fischers Universität zu Jena und Kirche zu Schwabing gegenüber, glänzende Beispiele von Werken eines Meisters, der über den Stilen steht. Und noch könnte man eine ganze Reihe schätzenswerter Leistungen moderner Architekten nennen, die das Jahrhundert überdauern werden, wie Martin Dülfers Theater zu Dortmund, die protestantische Kirche Fritz Schumachers in der 3. deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, Olbrichs Warenhaus Tietz in Düsseldorf, Werke von Schmitz, Billing, Hoffmann u. a. Diese Bauten sind Vertreter der Richtung, die wir modern nennen. Wie in der Architektur, geht auch durch die moderne Plastik und Malerei ein frischer lebendiger Zug. Männer wie Otto Gußmann in Dresden sind den Aufgaben der Denkmalpflege durchaus gewachsen. Wir sind also auf gutem Wege und haben Leistungen hinter uns, die uns berechtigten, auf dem Gebiete der Denkmalpflege mitzuwirken. Man soll deshalb den modern empfindenden Künstlern auch die Gelegenheit geben, ihre Kräfte zu erproben und zu betätigen.

An diese beiden Vorträge schloß sich eine längere Debatte, die in Verbindung mit dem stärkeren oder schwächeren Beifall darauf hinwies, daß sich die moderne Anschauung auf den Denkmalpflegetagen mehr und mehr Geltung errungen hat. Vor allem vertraten *Clemen, Gurlitt* und *Konrad Lange* mit allem Nachdruck und starker Überzeugungskraft den modernen Standpunkt. *Lange* führte aus, man müsse der älteren Generation die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie unter den gegebenen Verhältnissen nicht anders handeln konnte und daß *Tornow* mit seinen Sätzen zu seiner Zeit noch Recht hatte. Jetzt aber haben wir einen modernen Stil, nicht einen einheitlichen Stil, wie ihn Prof. Weber ganz mit Unrecht verlange, denn wir leben in einem individualistischen Zeitalter und schätzen vor allem die persönliche Freiheit, wir wollen gar keinen vollkommen einheitlichen Stil haben, aber einen modernen Stil haben. Wir haben neue Materialien, neue Techniken, neue Konstruktionsmöglichkeiten, neue praktische Aufgaben der Baukunst, an die frühere Jahrhunderte nicht dachten, und unsere jungen Baukünstler haben das Bedürfnis eigener künstlerischer Belebung der Materie. Mithin haben wir einen neuen Baustil oder wir werden wenigstens einen haben, wie wir die Sehnsucht nach einem neuen Stil haben. Daher dürfen wir unseren Baukünstlern nicht verwehren, in ihrem Stil auch alte Bauwerke zu erweitern und auszubauen. Wir wollen nicht eine Formengebung persönlicher Willkür, aber wir wollen dem Baukünstler erlauben, wo er es ohne Schädigung kann, seine persönliche Formensprache zu sprechen. Ehrfurcht vor dem Alten, aber gleichzeitig Liebe, herzliche Liebe zu allem Neuen, das soll unsere Losung sein. Damit schloß Lange seine eindringlichen Ausführungen.

Einen ausgezeichneten Vortrag hielt dann noch der Beigeordnete Stadtbaurat *Schilling* über Trier und seine Bauten, der teils frühere Forschungen zusammenfaßte, teils auf ergänzenden eigenen Forschungen beruhte.

Weiter wurde folgender *Antrag* der Herren Haupt (Preetz), Gradmann (Stuttgart), Lemcke (Stuttgart) und Meier (Braunschweig) einstimmig angenommen.

»Der Denkmalstag wolle erklären, es sei notwendig, daß in umfassendster Weise an Bauten und Kunstwerken aus neuerer und neuester Zeit *Herstellungsinschriften, besonders Jahreszahlen,* angebracht werden

und er wolle den Ausschuß bitten, in diesem Sinne die einflußreichsten Behörden, zunächst die Leitung des Reichspostwesens und das preußische Kultusministerium, anzugehen.

Die Kommission für die *Aufnahme des deutschen Bürgerhauses* wurde für aufgelöst erklärt, nachdem der Verband deutscher Ingenieur- und Architektenvereine die Aufgabe übernommen hat.

Damit war die Tagesordnung erschöpft; der Vortrag über Hochschulunterricht und Denkmalpflege wurde auf das nächste Jahr verschoben.

Herr v. Öchelhäuser schloß den Tag mit dem Ausdruck lebhafter Befriedigung über den so wohlgelungenen Verlauf und mit dem Ausdruck des Dankes für die Redner und alle sonst am Erfolg des Tages Beteiligten. Diese lebhafte Befriedigung wird jeder Teilnehmer mit dem Vorsitzenden teilen. Der Tag war in allen Teilen so vorzüglich vorbereitet und so ausgezeichnet geleitet, daß alles klappte wie am Schnürchen.

Ein wundervoller Ausflug moselabwärts führte dann noch zahlreiche Besucher nach Berncastel, zuerst zu der Ruine Landshut hinauf mit ihrem wundervollen Blick in die Täler, nach dem Josephshof, nach Graach, Zeltingen und sonstigen schönen Orten, die man von der Moselweinkarte her kennt, dann gings hinab in das reizende Städtchen, auf dessen Marktplatz man sich an den alten schönen Fachwerkbauten erfreute, und weiter über die Mosel hinüber zu dem nach Berncastel eingemeindeten Cues mit seinem interessanten alten Stift und nicht minder interessanten ausgedehnten Weinkellereien. Festessen und Beleuchtung der Burg Landshut schlossen den Tag ab, dann fuhren die Denkmalschützer frohen Herzens heimwärts, um sich im nächsten Jahre in *Danzig* wiederzutreffen.

Vor und mit den Denkmalpflegern tagte auch der *Bund Heimatschutz*. Von dieser Tagung ist nicht allzuviel Rühmliches zu berichten. Sie war vor allem recht mangelhaft vorbereitet. Auch hörte man nicht von irgendwelchen Taten und Erfolgen berichten: Klagen über schlimme Taten der Wasserbauverwaltung in Pforzheim, Klagen über den drohenden Abbruch der Mainbrücke in Frankfurt a. M. — übrigens einer der guten und anregenden Berichte dieser Tagung, Vortragender Architekt Linnemann — Klagen aus Bremen, daß es nicht gelungen sei, die Architekten der Staatseisenbahn von ihrer trostlosen Bauweise abzubringen usw. Treffliche kurze Worte sprachen Prof. *Weber* aus Jena und Prof. *Konrad Lange* aus Tübingen. Prof. *Högg* berichtete über erfolgreiche Meisterkurse in Bremen, Amtsrichter Dr. *Bredt*-Barmen über die Wirksamkeit des Rheinischen Vereins. Es scheint, als fehle es dem deutschen Bund Heimatschutz an einer festen Arbeitsweise und sicheren Leitung, wie sie z. B. der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz und der Sächsische Heimatschutz aufzuweisen haben. Hoffen wir, daß der Bund sich inzwischen festigt und vor allem die nächste Tagung in Danzig besser vorbereitet. So sollte es nicht weitergehen.

PAUL SCHUMANN.

NEKROLOGE

Vor einigen Monaten hatten wir gemeldet, daß sich der sehr verdiente Direktor des österreichischen Museums in Wien, **Arthur von Scala,** zur Ruhe gesetzt und in Dr. Eduard Leisching seinen Nachfolger gefunden habe. Nun kommt die betrübliche Kunde, daß Arthur von Scala in Lanna bei Meran seinen langen schweren Leiden erlegen ist. Diese Leiden hatten auch dem in früheren Jahren so ungemein aktiven und vorwärtsstrebenden Wesen des Mannes im letzten Zeitabschnitt eine gewisse Reserve und Zurückhaltung beigemischt. »Das österreichische Museum verlor plötzlich die Beachtung, die es durch ihn plötzlich gefunden hatte«, sagt Hevesi in seinem einläßlichen, schön empfundenen Nachruf im »Wiener Fremdenblatt«. — Unter Scalas literarischen Schöpfungen soll vor allem die Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« genannt werden (unter Redaktion des Regierungsrates Franz Ritter), die sich nicht nur in Österreich, sondern auch außerhalb seiner Grenzen hoher Beachtung und wirklicher Wertschätzung erfreut.

-f. **Albert Lugardon** †. In *Genf* starb der am 4. Oktober 1827 als Sohn des Geschichts- und Porträtmalers Jean Leonard Lugardon geborene Alpenlandschafts- und Tiermaler *Albert Lugardon.* Von seinem Vater in die Malerei eingeführt, lernte er ein Jahr lang in Calames Atelier, begab sich 1849 nach Lyon, dann nach Paris, wo er ein Jahr verweilte und einige Monate im Atelier Ary Scheffers arbeitete. Von der Mitte der fünfziger Jahre ab hat er so ziemlich an allen Genfer Kunstausstellungen sich beteiligt. Gegen 1869 wandte sich Lugardon Motiven aus den Hochalpen zu. Seine Art der Darstellung ging auf peinlich genaue Ausführung aller Einzelheiten. Er hat sich auch als einer der Ersten mit der Momentphotographie in ihrer Anwendung auf die Festhaltung der Bewegungen bei Menschen und Tieren beschäftigt. Von Lugardons Werken befindet sich eine Reihe in Schweizer Museen.

Der bekannte Karikaturist **Ernst Juch** ist am 4. Oktober in Wien, wo er seit 1859 lebte, im 71. Lebensjahre gestorben. Er war am 25. April 1838 in Passau geboren. Jahrzehntelang hat er die Ereignisse des Wiener Lebens in seiner witzigen, satirischen, oft sehr grotesken Manier illustriert. Schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zeichnet er für das »Reibeisen«, später für den »Figaro«.

Der Genremaler **Friedrich Ortlieb,** 1839 in Stuttgart geboren, ist am 4. Oktober in München, wo er seit 1869 lebte, gestorben.

PERSONALIEN

Hans Thoma ist aus Anlaß seines 70. Geburtstages vom Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zum Ehrenmitglied ernannt worden. Das Ehrendiplom ist von Professor Wilhelm Steinhausen ausgeführt. — Die Universität Heidelberg ernannte Thoma zum Ehrendoktor.

Franz Erler, der Senior der Wiener akademischen Bildhauer, hat am 4. Oktober in voller Frische seinen 80. Geburtstag gefeiert.

Kristiania. Zum Direktor der neugegründeten norwegischen Kunstakademie wurde der Maler *Christian Krohg* ernannt, der auch als Lehrer tätig sein wird. Als Lehrkräfte wurden weiter ernannt der Maler Stroem und der Bildhauer Utsond. Ende Oktober wird die Akademie eröffnet.

WETTBEWERBE

× Ein **Schaufenster-Wettbewerb** fand Ende September in **Berlin** statt, bei dem die aus Kaufleuten, Künstlern und Kunstkritikern bestehende Jury einer Anzahl von Firmen eine silberne Medaille und einer größeren Reihe weiterer Geschäfte eine ehrenvolle Erwähnung zusprach. Die Fensterdekorierungen, die bei dieser Gelegenheit zu sehen waren, gaben einen erfreulichen Beweis für die außerordentliche Entwickelung des Geschmacks, der sich im Berliner Straßenbilde in jüngster Zeit bemerkbar macht. Die Dekorateure der großen Geschäfte, aber auch vieler kleinerer, haben immer deutlicher erkannt, wie sich der kaufmännische Zweck der Fensterauslagen mit künstlerischen Prinzipien verbinden läßt. Wie sich nicht durch Anhäufung von Waren, sondern durch sinngemäße Anordnung, nicht durch wirre Buntheit, sondern durch klare Farbenzusammenstellungen plakatmäßig - anreizende und dekorativ-fesselnde Wirkungen erzielen lassen; wie das Sachliche, Zweckmäßige und Einfache ganz von selbst auch ästhetische Elemente enthält, ohne daß etwa fremde Zutaten, Blumen, Möbelstücke, Schleifchen und Bändchen zu Hilfe genommen werden. Ein Vergleich mit den Resultaten eines früheren ähnlichen Wettbewerbes (im Jahre 1902) zeigte, welche Fortschritte zu verzeichnen waren. Viel haben dafür die großen Kauf- und Warenhäuser getan, die auch zuerst Künstler und Künstlerinnen für das Arrangement ihrer Schaufenster heranzogen und dadurch sehr erzieherisch gewirkt haben. Bemerkenswert war bei der diesjährigen Berliner Konkurrenz, daß nicht nur Geschäfte der Hauptverkehrsstraßen im alten und neuen Westen, sondern auch Firmen in der Altstadt oder in weit entlegenen Straßen der Peripherie sich an dem Unternehmen beteiligten.

Für den **Wettbewerb** des **Bismarck-Nationaldenkmals** auf der **Elisenhöhe** bei Bingerbrück, dessen Kosten 1800000 Mark nicht überschreiten dürfen, sind an Preisen ausgesetzt: Ein erster Preis von 20000 Mark, zwei zweite von je 10000 Mark, zwei dritte von je 5000 Mark und zehn weitere von je 2000 Mark, in Summa 70000 Mark, welche Summe auf jeden Fall verteilt werden soll. Die Einsendung der Entwürfe muß bis 1. Juli 1910 erfolgen. Nähere Unterlagen sind durch Professor Dr. Max Schmid in Aachen erhältlich.

Im Wettbewerb für das Gymnasium in Höxter erhielten unter 119 Entwürfen Architekt Alfred Berger in Leipzig den ersten, J. Dessecker in Stuttgart den zweiten, Alex Koebel in Karlsruhe den dritten Preis.

Im Wettbewerb für ein neues Gebäude der Oldenburger Spar- und Leihbank erhielten je einen ersten Preis von 3500 Mark W. Müller und W. Beer in Frankfurt a. M. und Karl Kühn in Hilden, je einen zweiten Preis die gleichen Frankfurter Architekten und Adolf Krayer in Brünn. Vier Entwürfe wurden angekauft.

DENKMÄLER

× Das **Denkmal Heinrich von Treitschkes** im Vorgarten der Berliner Universität, das nachgelassene Werk Rudolf Siemerings, ist am 9. Oktober feierlich enthüllt worden. Das Standbild zeigt den Gelehrten im Professorentalar, in der Haltung des Redners. An der Rückwand des Sockels ist Treitschkes Wort zu lesen: »Männer machen die Geschichte«.

Ein **Riesendenkmal** für **Robert Fulton**, dem Erfinder des Dampfschiffs, beabsichtigen die New Yorker an der Stätte seines ersten Triumphes zu setzen. Man will zwölf Millionen Mark dafür aufwenden.

FUNDE

Die Aufdeckung von Wandmalereien im Rathaus zu Villingen in Baden ist soeben erfolgt. Unter mehrfachen Tünche- und Putzschichten kamen verschiedene Fresken im deutschen Renaissancestil zutage. Die reichen ornamentalen Einrahmungen der Türen und Fenster aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sind so erhalten, daß eine Wiederherstellung der alten Gestalt von Treppenhaus und Diele durchführbar erscheint. Ferner wurden unter mehrfachen Anstrichen der Dielentür reiche Holzintarsien aufgedeckt.

AUSSTELLUNGEN

× Eine **internationale Städtebauausstellung** wird für das kommende Frühjahr in *Berlin* geplant. Der Gedanke knüpft daran an, daß in den ersten Monaten des Jahres 1910 der Eingang der Entwürfe zu dem Wettbewerbe »Groß-Berlin« zu erwarten ist, den die Berliner Architektenvereine vor einigen Jahren ausschrieben, um die Fragen des künftigen Ausbaues der Hauptstadt einer sinnvollen Lösung zuzuführen. Geh. Baurat Otto March, der bei jenem Ausschreiben die treibende Kraft war, ist auch der energische Propagator des neuen Planes, der ohne Zweifel allenthalben das größte Interesse finden wird. March hat den Vorsitz eines freien Ausschusses übernommen, der beim Magistrat wie bei den staatlichen Behörden den Antrag stellen wird, die gedachte Erweiterung der Konkurrenzausstellung zu unterstützen. Es handelt sich darum, auf breitester Basis ein Bild der modernen Bemühungen auf dem Gesamtgebiet der Städtekunst zu geben. Zahlreiche deutsche Städte, von den österreichischen vor allem Wien, vom Auslande namentlich England, Amerika, Holland und die skandinavischen Staaten sollen dabei berücksichtigt werden. Außer den Großstadtplänen sollen Vorortanlagen, Gartenstädte, Industriegebiete mit Arbeiteransiedelungen in Zeichnungen und Modellen vorgeführt werden. Hinzu kommen Darstellungen von Verkehrseinrichtungen, statistische Mitteilungen aus dem Gebiet der Hygiene und Volkswohlfahrt, ferner Proben der Brücken-, Brunnen- und weiterer Monumentalkunst. Es besteht die Absicht, auch öffentliche Vorträge mit der Ausstellung zu verbinden.

Die **Große Aquarell-Ausstellung Dresden 1909**, die der Sächsische Kunstverein veranstaltet hatte, ist während der ganzen Dauer lebhaft besucht worden. Der vierte Teil der ausgestellten Kunstwerke ist mit einem Erlös von 65000 Mark verkauft worden.

× Eine **Ausstellung ungarischer Hausindustrie** bereitet für Ende Oktober das Hohenzollern-Kunstgewerbehaus in Berlin vor.

SAMMLUNGEN

× Durch eine **kunstfreundliche Stiftung des Herrn Hermann Hoffbauer** und seiner Gattin ist der Berliner **Nationalgalerie** eine Reihe wichtiger Stücke zugeführt worden. Zunächst ein Bildnis des Hofbaurats A. Schadow von Franz Krüger. Sodann zwei Porträts von Heinrich von Angeli, ein Aquarellbildnis der Frau Emilie Schadow von Eduard Magnus, ein Bild von O. Faber du Faur (»Die heiligen drei Könige auf dem Wege nach Bethlehem«), Landschaften von Scherres und Gentz, sowie eine umfangreiche Sammlung von Arbeiten Eduard Hildebrandts: acht größere Landschaften, ein Bildnis Alexanders von Humboldt, 280 Aquarelle von der Weltreise, die der Künstler unternahm, und nicht weniger als 846 landschaftliche, architektonische und figürliche Studien in Blei, Kreide und Tusche.

× Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat für seine moderne Abteilung zwei Radierungen von Lovis Corinth (männlicher Akt und »Dame am Fenster«), eine Radierung von Paul Baum (»Weidenbäume«), zwei neue Steindrucke von Fritz Böhle, sowie Blätter von Peter Halm, Artur Illies und Walter Tiemann angekauft. — Ferner erwarb es eine größere Anzahl von *Menzel-Kuriosa* und *frühesten Arbeiten* des Künstlers. Darunter sind hundert Probeabzüge lithographischer Pflanzenzeichnungen, die er mit seinem Vater gemeinschaftlich im Sommer 1831 auf Stein gezeichnet hat, »die sämtlichen Giftgewächse Deutschlands«; ferner die lithographischen Fürstenbildnisse zu Kutzens Geschichte des preußischen Staates, die der noch nicht vierzehnjährige Knabe nach Vorlagen ausführte. Ein Unikum, eine Sternkarte, gewinnt besonderen Wert durch Menzels Aufschrift: »Mit ihr habe ich das erste Geld selbständig verdient.«

o **Elberfeld.** Dem städtischen Museum sind neuerdings bedeutende Zuwendungen zuteil geworden. Der Museumsverein erwarb ein Stilleben von *Otto Scholderer.* Die Beamten und Arbeiter der Farbenfabriken schenkten die Marmorbüste des Geheimrats Dr. Duisburg von *Adolf v. Hildebrand*, Dr. Duisburg selbst eine Summe von 10000 M., wovon bereits ein größerer Teilbetrag für die Anschaffung eines Porträts von *Hugo Freiherr v. Habermann* »Dame in dunkler Nacht« verausgabt wurde. Geh. Kommerzienrat Jung stiftete zu vorhandenen Mitteln eine Summe von 2000 Mark zur Ermöglichung des Erwerbs sechs *Marées*scher Gemälde. Das ist ein prächtiger Zuwachs. Nur wünschen wir dem so vorbildlich geleiteten Elberfelder Museum einen Zuwachs auch an Raum. Die Gemälde, wie sie jetzt dichtgedrängt an den Wänden hängen, schädigen sich gegenseitig empfindlich in ihrer Wirkung. Es sind nicht die am stärksten besetzten Orchester, die die beste Musik machen.

o **Köln.** Die Errichtung des Museums für ostasiatische Kunst (Sammlung Adolf Fischer) ist jetzt gesichert. Zur Förderung der Sammlung hat sich ein besonderer Verein gebildet, der bezweckt, der Stadt Köln den Bau des Museums und die Erhaltung der Sammlung zu erleichtern und diese durch Ankauf neuer Kunstwerke zu vervollständigen. Zahlreiche Mitglieder mit namhaften Jahresbeiträgen in Höhe von 15000 Mark sind bereits dem Museum beigetreten.

Der ägyptischen Abteilung der Berliner Museen gingen zwei Statuen aus dem Anfange der 18. Dynastie zu. Ferner wurde eine Statuette der Göttin Sechmet aus Hämatit angekauft.

Die **islamitische Abteilung der Berliner Museen** hat eine Anzahl persischer keramischer Arbeiten erworben. Fliesen des 13. und 14. Jahrhunderts, ebenso Metallgeräte, darunter vier mittelalterliche Mörser. Generaldirektor Bode schenkte einen ägyptischen Glasbecher mit gepreßter ornamentaler Dekoration des Mittelalters. Von demselben ging als Geschenk die früh-sasanidische Statue eines lanzenschwingenden Königs zu. Angekauft wurden ferner ein prachtvoller persischer Knüpfteppich um 1500 und eine früh-arabische Glaspaste mit Flügelpferd. — Die **ostasiatische Abteilung** hat als Geschenk von A. Maas eine japanische Puppenküche erhalten.

VERMISCHTES

╳ Der **Kunstfonds der Stadt Berlin** hat zu wunderlichen Erörterungen Anlaß gegeben. Mit Verblüffung ersah man aus dem Bericht des städtischen Rechnungsausschusses, daß diese Instanz beschlossen hatte, dem Magistrat und der Stadtverordnetenversammlung eine erhebliche Verringerung der etatmäßigen Kunstmittel vorzuschlagen. Diese Mittel betragen seit geraumer Zeit 100000 M. jährlich — für den Milliardenetat der Stadt Berlin eine außerordentlich geringe Summe. Es ist jedoch — was keinem Kenner der Verhältnisse neu sein wird — seit Jahr und Tag von seiten der städtischen Verwaltung so wenig für Kunstzwecke geschehen, daß selbst diese verhältnismäßig bescheidenen Mittel nicht aufgewendet worden sind! Das Resultat der Erwägungen über diese Sachlage dürfte natürlich ein wesentlich anderes sein: nicht ein Antrag auf Herabsetzung der jährlichen Summe, sondern der Entschluß, künftig eine lebhaftere und systematischere Kunstpflege eintreten zu lassen. Die Stadt Berlin hat sich von jeher fast aller Sorge um die Kunst enthoben gefühlt, weil Staat und Krone die Hauptstadt in dieser Hinsicht recht reich bedacht haben. Es wäre aber gerade dringend zu wünschen, daß neben den offiziellen staatlichen und höfischen Kunstbemühungen auch solche zu Worte kommen, die von der freieren Organisation der Stadtgemeinde ausgehen. Vielleicht darf man hoffen, daß die jüngsten Vorgänge den Anstoß zu einer Reformierung dieser unleidlichen Zustände geben.

Ein **Vortrags-Zyklus** über ausgewählte Abschnitte des **angewandten Städtebaus** wird im Anschluß an das Seminar für Städtebau bei der technischen Hochschule in Berlin vom 9.—20. November unter Leitung der Professoren Genzmer und Brix veranstaltet werden.

Velasquez' Porträt des Herzogs von Olivarez, dem der Künstler seine Berufung nach Madrid zu verdanken hatte, ist jetzt von dem bisherigen Besitzer, Kapitän Holford, nach Amerika verkauft worden. Als Kaufpreis wird die Summe von zwei Millionen Franken genannt. — Des weiteren sind nach Amerika von den von Duveen aus der Sammlung Maurice Kann erworbenen Bildern die drei *Rembrandts* »Mann mit der Lupe«, »Die Frau mit der Nelke« und ein männliches »Porträt von Oscar Harring«, sowie ein Kornfeld von *Ruisdael* für vier Millionen Mark in den Besitz von Benjamin Altmann in New York übergegangen, wo sie zunächst im Metropolitan-Museum of Art ausgestellt werden sollen.

Vorträge im Berliner Kunstgewerbemuseum. Im laufenden Quartal werden folgende unentgeltliche Vorträge gehalten werden: 1. Direktor *P. Jessen:* Anregungen für Kunsthandwerk und Dekoration aus den Originalblättern älterer und neuerer Künstler in der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbemuseums; 2. Prof. Dr. *Georg Lehnert:* Steine und Gesteine, ihre Gewinnung, ihre Bearbeitung und ihre Verwertung in Dekoration und Kunstgewerbe; 3. Dr. *Rudolf Bernoulli:* Beleuchtungskunst.

NEUE KUNSTLITERATUR

Ausführliche Besprechung vorbehalten. Rücksendung kann nicht stattfinden

J.B. Perronneau (1715–1783). Sa vie et son œuvre Par Léandre Vaillat et Paul Ratonis de Limay. Orné de 84 héliogr. 4. Paris, 2 rue Bonaparte, Fréd. Gittler. Kart. 150 Francs.

Das Fürstenberger Porzellan. Von Christ. Scherer. Mit 179 Abb. Berlin, Georg Reimer. M. 18.—, geb. M. 20.—.

Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Von St. Beissel. Mit 292 Abb. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandl. M. 15.—, in Leinen M. 17.50.

Aus Kunst und Leben. Von Paul Wilh. v. Keppler. 3. Aufl. Mit 6 Taf. u. 118 Abb. Freiburg i. B., Herder. M. 6.—, in Leinen M. 7.50, in Halbfranz M. 9.—.

Adam und Eva. Eine Streitschrift f. d. keusche Nacktheit in der Kunst. Von Ernst Nachen. Straßburg, Heitz. M. —.80.

Édouard Manet. Von Hugo v. Tschudi. 2. Aufl. Mit 37 Abb. Berlin, Paul Cassirer. Pappbd.

Degas. Von Max Liebermann. 4. Aufl. M. 13 Abb. Berlin, Paul Cassirer. Pappbd.

Jozef Israëls. Von Max Liebermann. 3. Aufl. Mit 1 Rad. u. 13 Abb. Berlin, Paul Cassirer. Pappbd.

Charles Le Brun. Par Pierre Marcel. Av. des ill. Paris, Plon.

Künstler und Knoten. Roman aus dem Pariser Künstlerleben. Von Karl Eugen Schmidt. Berlin NW. 23, Max Lande. M. 3.—.

Phil. Otto Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik. Von Wolfg. Roch. Straßburg, Heitz. M. 8.—.

Antikes Traufleisten-Ornament. Von Martin Schede. Mit 12 Taf. u. 81 Abb. Straßb., Heitz. M. 6.50.

Plastisch-anatomischer Handatlas für Akademien, Kunstschulen und zum Selbstunterricht. Von Dr. Fritz Schider. 117 Tafeln und Text. 3. Aufl. 4. Leipzig, Seemann & Co. Leinwd. M. 16.—.

Raffael in seiner Bedeutung als Architekt. Von Prof. Theobald Hofmann. Band II: Raffaels Werdegang als Architekt, Raffaels Besitzungen in Rom. Gilbers'sche Verlagsbuchhandlung in Leipzig, 1909. M. 80.—.

Die Werke des florentiner Bildhauers Agostino d'Antonio di Ducco. Von Andy Pointner. Mit 22 Tafeln. Straßburg, Heitz. M. 20.—.

Federzeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitz des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Berlin. Ausgew. v. Jaro Springer. Berlin, Fischer & Franke. M. 1.20.

Gott und Welt. Albrecht Dürer-Randzeichnungen a. d. Gebetbuche des Kaisers Maximilian. Mit d. ausführl. Besprechung von J. W. v. Goethe. Berlin, Fritz Heyder. M. 2.50.

Museum of Fine Arts, Boston. 33. annual report for 1908.

Die Albertus-Kapelle in Regensburg. Von G. A. Weber. 2. Aufl. Regensbg., J. Habbel. M. —.50.

Die Kgl. Graph. Sammlung zu München 1758–1908. Von Heinrich Pallmann. München, F. Bruckmann A.-G. M. 1.—.

Beschreibung und krit. Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrh. Von Dr. C. Hofstede de Groot. Band 2: Albert Cuyp. Philips Wouverman. Eßlingen, Paul Neff Verlag. M. 25.—.

Gesammelte Aufsätze von Ad. Hildebrand. Straßburg, Heitz. M. 2.—.

Drikkehorn og Solotoj i det Danske Nationalmuseum fra middelalder og renaissance. Jorgen Olrik. Av. un résumé en français. Kopenhagen 1909. Folio. Mit zahlr. Abb.

Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrh. Von Heinr. Höhn. Straßburg, Heitz. M. 16.—.

Storia dell'arte contemporanea italiana. Luigi Càllari. Roma, Erm. Loescher & Co. 8 Lire.

Zeitschrift des Histor. Vereins für Schwaben und Neuburg. 34. Jahrg. 1908. Einzelpreis M. 6 —.

Lancelot Blondeel, peintre. 1496–1561. Par W. N. James Weale. 1.50 Francs.

Die Figur im Raume. Von A. L. Plehn. Mit 14 Vollbildern. Berlin, Marquardt & Co. Kart. M. 1.50, in Leder M. 3.—.

Ein unbekanntes Jugendwerk Adolph Menzels (Das Ahnenkreuz). Von Ernst Schulz-Besser. Mit 1 Tafel. Groß-4. Sonderdruck a. d. »Kunstmarkt«. Leipzig, E. A. Seemann.

Alte Städtebilder aus Schwaben. Von W. Kick u. Jul. Baum. Bd. I. Stuttg., W. Kick. Groß-4.

Ferd. Georg Waldmüller. Sein Leben, sein Werk und seine Schriften. Hrsg. v. Arthur Roeßler u. Gustav Pisko. Mit Portr. u. Faksim. Quer-Fol. Wien, G. Pisko. Leinenbd.

Die deutsche Landschaft. Charakterlandschaften in farb. Bildern. Von Ernst Liebermann. In 8 Lieferungen (zus. 40 Blätter) à M. 5.—. Hamburg-Großborstel, Gutenberg-Verlag.

Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz. Von Rob. Corwegh. Mit Abbildg. Berlin, Bruno Cassirer. M. 4.—.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 3. 22. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DER IX. INTERNATIONALE KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN MÜNCHEN, 17.—20. SEPTEMBER

II.

Die Vorträge begannen mit der Ehrung eines großen Toten. *M. Dvorak* (Wien) sprach: *Über die letzten literarischen Projekte Franz Wickhoffs.* Franz Wickhoff, erst vor kurzem in Venedig gestorben, ist, nach der Darlegung des Redners, der Begründer der modernen Kunstgeschichte als Wissenschaft. Der Sieg der modernen Malerei reifte in Wickhoff die klare Erkenntnis von dem tiefen inneren Zusammenhang, der zwischen der Kunstbetätigung und dem kulturellen Leben einer Periode besteht, diese Erkenntnis leitete ihn weiter zu dem in anderen wissenschaftlichen Disziplinen längst herrschenden Entwicklungsgedanken, der in die Kunstbetrachtung statt der bisher aprioristischen, doktrinären Methode das evolutionistische Prinzip einführte. Bereits in der Einleitung zur Wiener Genesis hat Wickhoff diese neuen Ideen vertreten. Er wies die Brücke, die von der griechischen Kunst, die man bisher regelmäßig mit der Diadochen-Zeit abschloß, in die römische führt, fand das innere Band, das beide verknüpft und in der Kaiserzeit eine neue Kunst schuf. Bei dieser Arbeit erweiterte sich Wickhoffs Gesichtskreis immer mehr, so daß er in einem dreibändig gedachten Werke außer der bereits neu erfaßten römischen Kunst zeigen wollte, daß noch andere Epochen der Kunst, speziell Skulptur, eben weil sie vom herrschenden Doktrinarismus einseitig betrachtet waren, eine Ehrenrettung aus ihrer bisherigen Verkanntheit zuteil werden müsse, nämlich der von Burckhardt verachteten venezianischen Skulptur und der römischen Kunst vom Tode Raffaels bis zum Auftreten Berninis. Diese Ehrenrettung könne keine andere sein als der Nachweis, daß die genannten Epochen in ihrem Verhältnis zur Entwicklung der Kunst und Kultur der Menschheit von eminenter Bedeutung seien. Das großzügig gedachte Werk Wickhoffs blieb unvollendet, da er in einer Geschichte des Naturalismus seine eigentliche Lebensaufgabe sah. Sie sollte in dem Bestreben zu zeigen, wie sich die Kunst als ein geradliniger Fortschritt vom unbestimmten Erinnerungsbild bis zur genauesten Naturbeobachtung darstelle, eine Weltgeschichte der Kunst werden. Zwei weitere Arbeiten von Wickhoff, die unveröffentlicht blieben, sollten seine dritte Neuschöpfung auf dem Gebiete der Systematik, die wissenschaftliche Attributionsmethode, darlegen. In ihnen gedachte Wickhoff zu zeigen, daß für das Attributionssystem das vorhandene Quellenmaterial nicht nach aprioristischen Gesichtspunkten, sondern durch kritische Quellenvergleichung bearbeitet werden müsse. Die Beispiele, an denen Wickhoff diese wissenschaftliche Forderung klar machen wollte, waren eine Arbeit über die Zeichnungen Raffaels und seiner Schule, sowie eine Monographie über Giorgione, in der er außerdem nachzuweisen die Absicht hatte, daß nicht Giorgione, sondern Tizian der Begründer der modernen Malerei ist. Wenn es Wickhoff nicht vergönnt war, so schloß Dvorak, in den genannten Werken, die neuen Ideen selbst zum Ausdruck zu bringen, so gehen sie in die kunstwissenschaftliche Forschung über, das schönste Denkmal für einen großen Toten.

Venturi (Rom) sprach über das Verhältnis der Kunstgeschichte zu den übrigen historischen Disziplinen. Aus seinen bewegten Worten war zu entnehmen, daß sich Italiens Kunsthistoriker fest zusammenschließen, um der jungen kunstwissenschaftlichen Disziplin aus den Kindheitsjahren heraus zu helfen, sie äußerlich, wie besonders innerlich durch eine feste Methode aus der Rolle des »Aschenbrödels« zu befreien und in die Systematik der Wissenschaften, besonders der historischen Wissenschaften einzugliedern.

Graf *Vay de Vaya* (Abt von S. Martin-Ungarn) eröffnete mit seinem Vortrag über den *Ästhetizismus und Impressionismus Japans* die Reihe der die orientalische Kunst behandelnden Mitteilungen: Japans Kunst, keineswegs autochthon, sondern durch Vermittlung Koreas und Chinas aus den Quellen der in den Himalayatälern urheimischen Kultur schöpfend, ist während ihrer ganzen Entwicklung vom Impressionismus beherrscht, indem die Künstler ihre Eingebungen auf das Publikum zu intuitiver Beschaulichkeit übertragen wollten. Dieser Impressionismus wurzelt in der abstrakten und völlig idealen Weltanschauung Japans. In allen Entwicklungsstufen der japanisch-nationalen Malerei, die durch Kose-Uo-Kanaoka begründet wurde und die drei Stationen des Naturalismus, der Verfeinerung und Überfeinerung durchlief, zeigte sich das Bestreben der Künstler, nicht Leidenschaften, sondern Ideen zu erwecken, um den harten Alltag poetisch zu verklären; daher ist Japans Kunst volkstümlich geworden und in die Hütten der Arbeiter eingedrungen, um verbessernd, veredelnd, erhebend auf die Gesellschaft zu wirken.

F. Sarre berichtete über seine verschiedenen kunsthistorischen Reisen nach Asien und gab »*Mitteilungen über einige neue Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte Vorderasiens*«, die in den demnächst erscheinenden Werken »Iranische Felsreliefs« und »Denkmäler der persischen Baukunst« zum Ausdruck kommen sollen. Die Kunst der Achämeniden hat ihre aus dem alten Orient aus Mesopotamien übernommenen Anregungen selbständig verarbeitet und als letzte und jüngste Kunst des Orients in den Hellenismus gerettet, der in der Sassanidenkunst trotz der Vorherrschaft altorientalischer Elemente wirksam ist. In den Denkmälern persischer Baukunst will Sarre den Nachweis führen, daß das politische Eindringen der Araber keine neue selbständige Kunst- und Kulturwelt schuf: von einer spezifisch islamischen Kunst kann nicht geredet werden. Vielmehr haben in ihr persische und byzantinische Einflüsse sehr entschieden mitgewirkt. Sarre hofft mit seinen Publikationen außerdem eine Reihe von Kunstdenkmälern stilistisch neu zu bestimmen und die geringe Wertschätzung, ja Verachtung, die auf der persischen Kunst bisher lag, als unbegründet zurückzuweisen.

Um auch die Mitte von Asien in ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung zu erfassen, hielt *L. Scherman* (München) einen Vortrag über die »*Beziehungen zwischen klassischer und asiatischer Kunst*«. Die seit Jahren systematisch betriebenen Ausgrabungen haben zahlreiche Kunstdenkmale aus dem Boden Indiens hervorgebracht. Keines geht über das dritte vorchristliche Jahrhundert zurück. Die Kunst Indiens war eine durchaus religiöse, im Dienste und Geiste des Buddhismus. Sie ist von ihrem ersten Auftreten an von der griechischen Kunst beeinflußt. Die Züge Alexanders des Großen nach Indien haben dem Lande griechisches Empfinden und griechische Elemente für die Kunst gebracht. Indien hat so die übernommenen Kunst- und Schultraditionen zur Ausbildung einer griechisch-buddhistischen Mischkunst verarbeitet. Man goß den nationalen religiösen Inhalt in griechische Formen; so begegnen wir indojonischen Kapitälen mit Palmette und Eierstab, der Statue eines silenartigen Mannes, dem Urbild des sogenannten Dickbauchbuddha, besonders den Buddhastatuen, die aus dem griechischen Apollo hervorgewachsen sind. Von spezifischem Interesse war die Darlegung der Verbindungsstraße, auf welcher die gräkobuddhistische Periode, die auf die persisch und hellenistisch beeinflußte Epoche folgt, nach Ostturkestan führt und sie durch diese zentralasiatische Vermittelung mit ganz Ostasien verbindet.

M. Schmid (Aachen) rühmte in seinem Vortrage über »*Hochschulmuseen und kunstgeschichtlichen Unterricht*« die Errungenschaften, die er mit der von Prof. Reif gestifteten und von ihm geleiteten Kopiensammlung in Aachen gemacht habe. Es ist eine alte Klage, daß die Kunsthistoriker zu wenig technischen Unterricht, zu wenig Ausbildung im Sehen und Betrachten von Kunstwerken besitzen. Diesem Mißstand abzuhelfen, will Schmidt den bereits bestehenden Museen und Sammlungen, die anderen Zwecken wie Bewahrung von Kunstobjekten, Studium für Fortgeschrittene und Fertige dienten, noch eine weitere Art angliedern, Museen mit Kopien zum Elementarunterricht für Anfänger in künstlerisch-technischer Ausbildung, da Sammlungen von Originalen für Lehrzwecke viel zu teuer kämen.

Von Schubert-Soldern (Dresden) erstattete ein Referat über den ihm bezw. einer Kommission auf dem letzten Kongreß erteilten Auftrag, eine *Systematik der Kunstwissenschaften* zu bearbeiten. Eine solche Systematik kann aprioristisch aus dem Wesen der Kunstgeschichte als Wissenschaft abgeleitet werden. Die Erfahrung zeigt, daß eine solche theoretische Systematik keineswegs in allem den Forderungen einer praktischen Zwecken wie z. B. der Bibliographie dienenden Systematik entspricht, davon abgesehen, daß bei der letzteren noch andere Schwierigkeiten, wie die Unsicherheit in der Auffassung von Haupt- und Hilfswissenschaften, die individuelle Verschiedenheit der einzelnen Autoren in Betracht kommt. von Schubert-Soldern bearbeitete daher lediglich als Unterlage für die Jahresberichte ein aus den genannten Gesichtspunkten kompromißartig zusammengefügtes System, dem, abgesehen von einigen Verbesserungsvorschlägen in Details, von den anwesenden Fachleuten Beifall gezollt wurde.

Die beiden folgenden Vorträge befaßten sich mit den Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte. *von Rählmann* (Weimar) orientierte über die Resultate, die sich aus der Anwendung der Mikroskopie und Mikrochemie für die Kunstgeschichte ergeben. *Die Maltechnik der alten Meister, beurteilt nach der mikroskopischen Untersuchung von Bruchstücken ihrer Gemälde,* läßt sich nach diesen Forschungen exakt bestimmen. Man legt das Bruchstückchen eines Gemäldes unter das Mikroskop und kann dann im Querschnitt des Bruchstückchens alle Schichten des Farbenauftrags, die Mischungsarten, Substanzen, Medien der einzelnen Farben erkennen. Dies wird bei den alten Meistern erheblich leichter, weil deren Farbenzerreibung bedeutend gröber war, als dies bei den modernen Farben der Fall ist. Die praktischen Ergebnisse dieser Farbenmikroskopie sind Klassifizierung bestimmter Malschulen nach der Farbentechnik, exakte Bestimmung von Übermalung und Scheidung von echt und falsch. Zur Demonstration verwandte von Rählmann ein sogenanntes Epidiaskop, das die Firma Zeiß in Jena konstruiert und dem Kongreß zur Verfügung gestellt hatte. Aus der Reihe der bereits gewonnenen Resultate hob von Rählmann die merkwürdige Beobachtung hervor, daß zwischen der Technik der pompeianischen Wandgemälde und jener der Fassung mittelalterlicher Holzstatuen eine auffallende Ähnlichkeit bestehe. Dies beruhe nicht auf Zufall, sondern höchst wahrscheinlich auf einer alten Tradition, die noch das Mittelalter hindurch lebendig gewesen sei.

W. Waetzoldt (Berlin) machte *Vorschläge zur Farbenterminologie,* zu denen er auf dem letzten Kongreß beauftragt worden war. Die Terminologie bezweckt die rein praktische Nomenklatur der Farben für die Kunstgeschichte. Dementsprechend müssen

die Namen international verständlich, eindeutig sein und sich mit dem Umfang der Malerpalette decken. Alle bisherigen Benennungen der Volkssprache, die technischen Ausdrücke der Optik oder der Fabriken sind im einen oder anderen Punkt ungenügend. Am geeignetsten wäre der Ausbau der Goethe-Helmholtzschen Farbenbenennung unter Hinzuziehung eines erst jüngst erfundenen Apparates von Kallab zur Farbenanalyse. Auf diese Weise käme eine Art Formel zustande, die international verständlich, jede Nuance der Farbe wiedergäbe.

E. Verga (Mailand) legte dem Kongreß den 5. Band der *Raccolta Vinciana* vor. Im Jahre 1905 wurde in Mailand eine Gesellschaft von dem Senator Beltrami gegründet, um die Leonardoforschung zu zentralisieren, die an Intensität und Fülle bereits zu einer eigenen Disziplin vorgeschritten war. Die Mitglieder dieser Gesellschaft stellen der Raccolta Bücher, Stiche, Bilder, kurz alles Material zur Verfügung, das auf die Kenntnis des Lebens und Wirkens von Leonardo da Vinci Bezug hat. Die Gründung Beltramis, zu der Venturi mit seinen Studien über Vincische Manuskripte den ersten indirekten Anstoß gab, erfreut sich in und außerhalb von Italien, namentlich auch in Deutschland großen Interesses, so daß die Raccolta mit dem auf dem Kongreß vorgelegten 5. Band aus 950 Bänden und kleineren Schriften, sowie 660 Stichen und Photographien besteht. Der Kongreß beschloß, die Raccolta aufs eifrigste zu unterstützen.

Außer dem bereits genannten mehr programmatischen Vortrag über die Stellung der Kunstgeschichte sprach *Venturi* noch über *die gotische Malerei in Italien im Anfang des 15. Jahrhunderts.* Venturi wies auf die Beziehungen hin, die zwischen Deutschland und Italien in der gekennzeichneten Epoche bestanden. Er ging auf einzelne Meister ein, so auf Giovanni d'Allemagna, den er nunmehr mit der Nürnberger Schule zusammenbringt. Einem ähnlichen Zwecke dienten *Gerolas* (Verona) Ausführungen, der, um die Wechselbeziehungen der Länder diesseits und jenseits der Alpen zu beleuchten, einiges über die *Porträts und Wappen von deutschen Edelleuten mitteilte,* die sich auf den *Fresken der Kirche San Giorgetto in Verona* finden.

Destrée (Brüssel) (Recherches súr les auteurs de tapisseries flamandes du XV et XVI siècle) spricht den Wunsch aus, es möchten möglichst viele Teppiche reproduziert werden. Die Wandteppiche hängen aufs engste mit der Malerei zusammen; ihre Kartons oder Zeichnungen rühren oft von den bedeutendsten Malern her. Bei sorgfältigem Studium der Teppiche kann man bisweilen deren Meister entdecken, wenngleich eine große Zahl von Teppichen anonym bleiben wird, da es zahlreiche Maler gegeben haben muß, deren Namen wir nicht kennen, die lediglich für Teppiche gearbeitet haben. Dies tritt uns besonders im 15. und 16. Jahrhundert entgegen. Destrée weist auf Teppiche mit Darstellungen der Peterslegende hin, die für Wilhelm von Holland, Bischof von Beauvais, ausgeführt wurden. Sie scheinen mit dem Meister von Flémalle (alias Robert Campin) verwandt zu sein. Man weiß, daß dieser Meister eine Geschichte des hl. Petrus auf Leinwand gemalt hat. Destrée stützt diese Behauptung auf Analogien mit Gemälden, die im Städelinstitut aufbewahrt sind, und mit dem Teppich von Herkenbold, der nach einem Karton Rogers van der Weyden, einem Schüler von Robert Campin, angefertigt wurde. Hugo van der Goes schrieb der Redner eine kleine Anbetung der Weisen, Justus von Gent (Josse van Wassenhoven) einen Teppich in Boston zu. Schließlich brachte er den berühmten Teppich von Pierpont Morgan mit Teppichen im Museo Poldi Pozzoli und zwei anderen in Zusammenhang, die noch im Privatbesitz sind.

B. Riehl (München) berichtete über seine *Rokokostudien im Donautal.* Er konnte dabei zeigen, wie gewisse Gebiete auch im Zeitalter des Rokoko trotz der Beeinflussung durch fremde Elemente, aus den empfangenen Anregungen eine selbständige Kunst entwickelt haben. Dies gilt besonders für das schwäbische Stammesgebiet des Donautals, weniger für das bayerische, das von der Zentrale München ungleich abhängiger war, als das schwäbische. In diesem ist der Zusammenhang mit den Kunstschulen von München und Augsburg ein sehr loser. Vermittlerin war die Wessobrunner Schule. Aus ihr zogen einzelne Künstler in das Donautal, gründeten kleinere Filialzentren, die eine Blüte der lokalen Kunst, besonders des Kunstgewerbes (z. B. Dillingen) hervorriefen. So entwickelte sich das Rokoko als etwas Organisches aus dem Barock, indem die neuen Kulturelemente im Volk hafteten; ebenso natürlich wächst später das Rokoko in den Klassizismus hinüber. Es zeigt sich ferner, daß die Bedeutung des Rokokoarchitekten gewöhnlich viel zu niedrig eingeschätzt wird; dieser will wesentlich anderes, als der Architekt des Barock, an den er anknüpft. Seine Anlage ist großzügig und klar, sein Raumgefühl entwickelter, insbesondere ist die Beleuchtung sehr fein durchdacht. In den Kirchen von Günzburg und Donauwörth hat diese überwiegende Bedeutung des Architekten ihren Kulminationspunkt erreicht.

Über *Ulmer Plastik am Ende des 15. Jahrhunderts* bringt *J. Baum* (Stuttgart) neues Material in einer Vollkommenheit, soweit sie bei dem gegenwärtigen Stand der Quellen- und Archivforschung möglich ist. Zu dem schriftlichen Material stellte Baum das monumentale zusammen, so daß die Plastik der Ulmer Schule in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aktenmäßig klargelegt wurde. Es handelt sich hauptsächlich um die Führer der Schule, um die beiden Syrlin. Der ältere hat ungefähr von 1458—1491 gewirkt. Von ihm hat sich nur noch wenig erhalten, z. B. ein Betpult, ein Schrank und der Ulmer Fischkasten. In kritischen Exkursen schied Baum sorgfältig, was unverbürgte Legenden dem älteren Syrlin zuschrieben. Über den Meister des Blaubeurer Altars und verwandten Künstlern führt in der Plastik eine stetig fortschreitende Linie, die in Syrlin d. J. (1455 bis 1521) ihren höchsten Punkt erreichte. Von dem überkommenen monumentalen Material sind es die Heiligenfiguren Syrlins für den Hochaltar des Klosters

Ochsenhausen, in denen sich dieser höchste Stand von Vollkommenheit der Ulmer Plastik zeigt, der von da ab immer mehr abfällt. Drei von diesen Figuren haben sich in dem Ochsenhausen benachbarten Dorfe Bellamont erhalten.

In ähnlich kritischer Weise behandelte *H. A. Schmid* (Prag) das Wirken *Hans Holbeins d. J. während seiner Basler Jahre.* Im Anschluß an die sogen. Luzerner Fassade und das Haus zum Tanz in Basel brachte der Redner neue Einzelheiten über Holbeins Jugendjahre bei.

Aus den unter dem Titel *Mitteilungen* gehaltenen Vorträgen sei auf *Géza Gasparetz'* (Budapest) interessante, naturwissenschaftliche Versuche hingewiesen, alte und neue Meister durch exakte Analyse eines minimalen Farbenteilchens zu scheiden. Diese Versuche sind wegen ihrer individuellen Besonderheit eine wichtige Ergänzung zu dem Vortrag von Rählmann über das gleiche Thema. Nach *Béla-Lázárs* (Budapest) Ausführungen ist der in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in München tätig gewesene ungarische Maler Szinyei-Merse ein *Vorläufer der Plein-air-Malerei.* »Zu den *Quellen der Bamberger Plastik in Deutschland*« teilt *Cohn-Wiener* mit, daß nach seiner Meinung das Südportal und einige spätere Skulpturen in der Stephanskapelle des Bamberger Doms von einer Bildhauerschule des 13. Jahrhunderts in Wetzlar herrühren. Diese Schule geht in ihren Anfängen auf westfälische Wurzeln zurück und erfährt im Laufe der Entwicklung sehr interessante Einflüsse aus Frankreich. Bei dem Schöpfer der Adamspforte und der genannten Skulpturen ist dieser französische Einfluß noch verstärkt. An diese Mitteilungen schloß sich die allein interessante Diskussion des Kongresses an, in der A. Goldschmidt den französischen Einfluß verneinte. *Dr. J. L. FISCHER.*

BÜCHERSCHAU

Adolfo Venturi, *Storia dell' arte italiana.* VII. Band: *La Scultura del Rinascimento.* Ulrico Hoepli, Milano, 1908.

Gegen diesen sechsten Band von *Venturis* Geschichte der italienischen Kunst, welchen er der Renaissanceskulptur gewidmet hat, wird sich wohl manche Stimme erheben und natürlich wird es wohl kaum ausgeschlossen sein können, daß dieser oder jener Punkt mit mehr oder weniger Erfolg angegriffen wird. Den großen Wert aber des wirklich monumentalen Werkes können diese kleinen Kritiken doch nicht vermindern, denn als grundlegend muß es von nun an angesehen werden, als Ausgangspunkt für alle neuen Forschungen im Bereiche der italienischen Renaissanceskulptur. Man kann gewiß erfolgreich diese oder jene Einzelheit widerlegen, und bei welchem Buche wäre das nicht möglich. Das Ganze aber kann als solches nicht umgestürzt werden. Jeden Künstler, jede Schule hat Venturi wieder gründlich vorgenommen und dabei doch nicht vergessen, den großen Zügen der Entwicklung der italienischen Plastik im Quattrocento nachzugehen und davon ein zusammenfassendes Bild zu entwerfen. Von einigen Künstlern kann man mit Recht sagen, daß Venturi zum ersten Male ein zusammenfassendes Lebensbild von ihnen gibt, ihre richtigen Werke von den falsch zugeschriebenen scheidet und ihnen manches wiedergibt, was man ihnen genommen hatte.

Das Buch fängt mit einem Kapitel über die Nachklänge der Trecentobildhauerei im Quattrocento an und es werden einige der archaischen florentiner Bildhauer, die man zu hoch gestellt hatte, zu ihrer richtigen Größe heruntergesetzt, so z. B. *Niccolò di Piero de' Lamberti.* Man war in Florenz wenig pietätvoll gegen diese veralteten Meister und entsetzte sie einfach der Stellen, die sie am Dombau hatten. In den Künstlerkreisen gärte es und kochte es von jugendlicher Tatkraft und für jede größere Arbeit wurden Konkurrenzen ausgeschrieben, weil das freie Bürgertum sich an die Stelle der alten Mönchsherrschaft gestellt hatte und man in dem altväterischen System der gemütlichen Aufträge nicht fortfahren wollte.

In Venedig hatte die Bildhauerei schon am Ende des 14. Jahrhunderts klare Zeichen von neuem Leben gegeben. Die *Dalle Massegne* sind die beste Blüte dieser Bewegung und in ihren Arbeiten zeigen sich schon die nordischen Einflüsse, welche dann für die oberitalienische Kunst von so hoher Bedeutung sein sollten. Ihre gotische Dekorationsart faßte gleich festen Fuß nicht nur im venezianischen Gebiete, sondern auch in den Marken, in der Romagna und in Dalmatien. Einen gewissen Einfluß übte *Niccolò Lamberti* auf die venezianische Kunst, aber um so größer war der, welchen die lombardischen Bildner auf sie übten und Venturi hat recht, wenn er einem von diesen Meistern die schöne *Venetia,* die großartige symbolische Figur, am Dogenpalast und die Figuren von Adam und Eva und der Söhne Noahs zuschreibt, die man bis jetzt in das 14. Jahrhundert setzte.

Nach Mailand kommen, vom Dombau angezogen, Meister aus Frankreich, Flandern und Deutschland: Bildhauer und Baumeister. *Giacomo da Campione* und *Giovannino de' Grassi* wirken unter nordischem Einfluß.

Venturi prüft mit großem Scharfsinn die Skulpturen des Domes, um die Werke der fremden Künstler von denen ihrer Nachahmer unterscheiden zu können. Er beweist auch, daß Niccolò Lamberti nie in Mailand gewesen ist.

Den römischen Bildhauern aus dem Anfang des Quattrocento spricht er fast jede Originalität ab und meint, daß sie wohl noch aus den althergebrachten Formen der Cosmaten zehren, aber auch, wie *Paolo Romano,* vieles den Werken Arnolfos nachmachen. Ein neues Modell nimmt sich statt dessen der Bildhauer des Grabmals Philipps von Alançon in Santa Maria in Trastevere, der dem Orcagna folgt.

Von den großen Figuren der Renaissancebildhauer ist *Jacopo della Quercia* die, welche Venturi vor allen anderen bespricht und es gelingt ihm, dem großen Meister ein vergessenes Werk zuzuschreiben; die mächtige Statue der sitzenden Madonna mit dem Kinde in der Kathedrale von Ferrara, welche *Maestro Jacopo de Senis lapicida* schon im Jahre 1408 gemacht hatte, und die also chronologisch gleich auf das Grabmal der Ilaria del Carretto im Dome von Lucca folgt, welches aus dem Jahre 1406 stammt. Venturi hat ferner im Kapitelsaal der Canonici daselbst eine Statue eines heiligen Bischofs gefunden, welche wohl mit dem Madonnenbild zu einem figurenreichen Altar gehörte.

Einem emilianischen Nachfolger Jacopos schreibt Venturi den *Altare delle statuine* im Dom von Modena zu. Dieser Meister, in dessen Art noch so vieles von der Kunst der Dalle Massegne nachklingt, ist wohl der Autor der Madonnen mit dem Kinde im Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 108 und 107) und der zwei Madonnen im South-Kensington-Museum und hat nichts zu schaffen mit dem *Meister der Cappella Pellegrini,* dem W. Bode gar zu vieles zugeschrieben hat, was unter mehrere, welche nur das

äußere Band, eben volkstümliche Meister zu sein, verbindet, verteilt werden muß. Es sind Kleinmeister, deren Kunst große Ähnlichkeit hat mit der der deutschen Holzschnitzer des 15. Jahrhunderts.

Lorenzo Ghibertis Kunst ist mit sicherer Hand beschrieben, aber besonders interessant sind die Forschungen über seine Nachfolger, unter denen sein Sohn *Vittorio* einen guten Platz einnimmt. Einem Schüler Ghibertis schreibt Venturi die Köpfe an der Tür der Kirche della Misericordia in Sulmona zu. Es gelingt ihm durch eingehende Prüfung der Türe der Kirche von San Nicola in Tolentino zu beweisen, daß *Nanni di Bartolo* in Venedig gewesen ist. *Donatello* schreibt er Arbeiten in Padua zu, die noch niemand bemerkt hatte, und er scheidet genau das, was des Meisters ist, von dem Werke der Schüler. Von den zwölf Abteilungen mit musizierenden Engelchen des Paduaner Altars gibt er nur zwei Donatello. Ihm schreibt er auch die gekrönte Madonna zu, die mit dem Kinde auf dem sphinxgeschmückten Stuhle sitzt und die Figuren Adams und Evas. Was die Darstellungen der Geschichten aus dem Leben des Heiligen Antonius betrifft, so haben die Schüler fast keinen Anteil an diesem Teil der Arbeit gehabt. Venturi hat auch die Stücke des von Girolamo Campagna zerstörten Altars neben dem Eingang der Tribüne entdeckt. Was die Schule Donatellos betrifft, so hat er auf Grund sorgfältiger Prüfung des Materials einigen Künstlerfiguren, wie z. B. der von *Andrea dall' Aquila,* ganz neue Form gegeben.

Ganz besonders interessant ist das Kapitel über die Entwicklung der Bildhauerkunst in Rom während der Renaissance. Hier hat Venturi die fleißigen Studien, die er bei seinen Schülern angeregt und geleitet hat, verwerten können und so ein ganz neues, höchst anerkennenswertes Bild entworfen. Die tüchtigen Arbeiten von Leonardi, de Nicola, Ciaccio, Muñoz sind von der eingehenden Prüfung gekrönt, welcher der Meister die Skulpturen der Ehrenpforte Alphons des Großmütigen in Neapel unterworfen hat. Es gelingt ihm, die von *Isaia da Pisa* angearbeiteten Stücke klar zu deuten: die Siegesgöttin und der Knabe oben am großen Bogen, welche uns an das Grabmal Chiaves erinnern, der große Puttenfries, die berittenen Musikanten, welche dem König vorangehen. Dem *Domenico Gagini* gibt er das Relief, auf welchem man den König mit den Großen des Reiches sieht, dem *Francesco Laurana* die Trompeter, dem Pietro da Milano den thronenden König.

Eingehend prüft Venturi die verschiedenen Donatelloschüler, aber am eingehendsten *Bertoldo di Giovanni,* dessen Künstlerfigur er sozusagen neubildet. Ihm schreibt er die Gräber des Erasmo und des Giovannantonio da Narni im *Santo* in Padua zu und die Kreuzigung im Museo del Bargello, die er in engen Zusammenhang bringt mit der anderen kleineren, die im Besitz des Grafen de Camondo in Paris ist. Er schreibt ihm auch die Medaillons im Palazzo Riccardi zu und die bronzene Stäupung Christi, welches Werk im Kaiser-Friedrich-Museum und im Louvre als Werk Donatellos betrachtet wird.

Das Werk von *Luca della Robbia,* welcher auch im Kreise Donatellos steht, prüft Venturi mit der größten Genauigkeit, so daß er im Schmucke der bronzenen Tür der Sakristei von Santa Maria del Fiore Lucas Arbeit genau von der *Michelozzos* zu unterscheiden weiß.

Die Figuren und die Werke der anderen Florentiner Bildhauer, welche zum Donatellokreise gehören, wie *Agostino di Duccio, Desiderio da Settignano* und andere, werden alle von Venturi genau geprüft. *Mino da Fiesoles* Werk wird von vielen Fälschungen befreit und auch von Werken, die, wie das Ziborium von Santa Maria Maggiore in Rom, welches dem Schüler *Minos,* dem schwächlichen *Mino del Reame,* zuzuschreiben ist. Als Fälschungen sieht Venturi unter anderen die Büste *Nicolaus de Strozzis* im Kaiser-Friedrich-Museum, die Büste mit der Inschrift *Alexo di Luca Mini* daselbst und die des Piero de' Medici im Museo del Bargello an. Das erste Werk des Meisters in Rom (1473—80) ist das Altarwerk mit dem heil. Hieronymus, welches einst in Santa Maria Maggiore stand und jetzt im Museo artistico industriale aufbewahrt wird.

Dem *Francesco di Simone Ferrucci* schreibt Venturi das Grabmal der Barbara Manfredi in Forlì zu und andere Bildwerke dieses Meisters entdeckte er im Kloster *Montefiorentino* bei Pesaro.

Viel Neues bringt Venturis Buch im Felde der Kenntnis der Skulptur in der Emilia. Nach einer eingehenden Prüfung der verschiedenen Quellen, aus denen die Art der bolognesischen Plastiker des Quattrocento entsprungen war, macht sich Venturi an die hochinteressante Figur des *Niccolò da Bari* und zeigt einige Beziehungen, welche dessen Kunst mit den burgundischen Kunstschulen hat und deutet sehr richtig auf die Figur Gottvaters auf der *Arca,* welche so viel Verwandtes hat mit dem Moses Claes Sluters in Campmol. *Guido Mazzoni* ist ganz unter Nicolas Einfluß. Der nordische Einfluß ist aber noch viel stärker bei den lombardischen Bildhauern, wie *Matteo de' Raverti, Jacopino da Tradate* und den anderen. Ganz besonders wichtig sind die Arbeiten der Bildhauer in dem kleinen Ort Castiglione d'Olona, welche uns das Mittel geben, um die Entwicklung der Künstlerfamilie der *Gagini* zu begreifen, dessen größtes Mitglied *Domenico* mit *Isaia da Pisa, Pietro da Milano, Francesco Laurana* und *Paolo Romano* am Alphonsbogen in Neapel arbeitete.

Die Forschungen unter den Mailänder Bildnern führen Venturi zu wichtigen Folgerungen, ganz besonders in dem, was die Figur von *Amadeo* angeht. In den herrlichen Engelsfiguren der Cappella Portinari in S. Eustorgio, die er ihm zuschreibt, zeigt Amadeo deutlich, wieviel er von Michelozzo gelernt hat und dieser Art entsprechen auch seine Dekorationen im großen Klosterhof der Certosa zu Pavia. Venturi bespricht neben dem Werk des Meisters in den Grabmonumenten der Colleoni in Bergamo das der Schüler. Den Schülern und insbesondere dem *Pietro da Rho* gibt er mit Recht die Reliefs der *Arca dei Santi.* Dem Amadeo schreibt Venturi den Entwurf der ganzen Fassade der Certosa von Pavia zu und gründet diese Annahme auf das, was in der Chronik des Prioren *Matteo Valerio* geschrieben steht.

Caradossos hochinteressante Persönlichkeit wird durch Venturis Forschungen förmlich erneut. Sein erstes Werk (1477) sind die kleinen Türen in S. Pietro in Vincoli zu Rom. Vollkommen neu in allen seinen Teilen erscheint das Kapitel über die venezianischen Renaissancebildhauer. *Bartolomeo Buon* wird von seinem Vater *Giovanni* zum ersten Male unterschieden. *Giorgio da Sebenico,* der Bildner aus Dalmatien, leitet Venturi von *Bon* ab. Aus *Giorgios* Schule entspringt ein anderer Dalmatiner: *Andrea di Niccolò Alessi* aus Durazzo, welcher mit seinem Meister gemeinschaftlich von 1445—52 arbeitete. Andrea Alessis Hauptwerk sind die plastischen Dekorationen in der Kapelle des Heiligen Orsini im Dome zu Trau. In Dalmatien suchte Venturi die Lösung der interessanten Frage von *Francesco Laurana da Zara's* künstlerischer Bildung. Im Jahre 1458 erscheint er mit den anderen wohlbekannten Bildhauern beschäftigt an der Ehrenpforte König Alphons' zu Neapel. In Sebenico sind in der Kathedrale zwei Engel des Laurana, welche stilistisch von Agostino di Duccio stammen, so daß Venturi daraus glaubt entnehmen zu können, daß der Meister wohl seine erste Bildung

schon in Dalmatien genossen haben muß, aber dann auf die eine oder die andere Weise den Einfluß von Agostino di Duccio erfahren habe. Er meint, daß man sich wohl den jungen Künstler als Gehilfen bei dem toskanischen Meister, welcher in Rimini am *Tempio Maletestiano* seit 1446 arbeitete, denken könnte. Überhaupt gehört diese Biographie des Francesco Laurana zu den besten und originellsten Kapiteln des ganzen Buches, welches mit Besprechungen des *Antonio Rizzo* aus Verona, des *Pietro Lombardi* und der römischen Renaissancebildhauer abschließt. Nach dem Tode des Bartolomeo Buon kam der Veronese *Antonio Rizzo* nach Venedig. Wir haben Nachrichten, daß er 1465 in der *Certosa* in Pavia arbeitete und dann noch zwei Jahre später für den Bau dort aus Venedig sorgte. Venturi meint, daß das Grabdenkmal des Dogen Francesco Foscari in Santa Maria gloriosa dei Ferari und das andere von Orstalo Giustinian einst in S. Andrea, wohl als seine ersten Arbeiten in Venedig anzusehen sind. Im gleichen Jahre, 1483, in welchem er sich an die Ausführung des Grabmals des Giovanni Emo machte, wurde er als Baumeister des Dogenpalastes angestellt und machte sich da an die Ausschmückung des Arco Foscari. Venturi prüft verschiedene plastische Werke, die dem Rizzo zugeschrieben werden. Die Büste des Carlo Zen im Museo Correr erkennt er als Werk des Giovanni Dalmata und die Mannesbüste daselbst mit der mächtigen Perücke als eine umgearbeitete Totenmaske.

Zu den originellsten Erscheinungen in der Geschichte der venezianischen Plastik ist die Einwanderung der lombardischen Bildhauer zu zählen, gegen die die einheimischen zurückgesetzten 1491 sich beim hohen Rat beschwerten. *Pietro Lombardo da Carona,* welcher 1498 nach Rizzos Flucht Baumeister des Dogenpalastes wurde und seine Söhne und Gehilfen: *Antonio e Nello Lombardi, Alessandro Leopardi* und *Lorenzo Bregno.*

In Rom sind die einheimischen Bildhauer der zweiten Hälfte des Quattrocento ganz und gar im Banne der Antike. *Paolo di Mariano di Tuccio Taccone,* genannt *Paolo Romano,* ist in seiner Art ein Wiederbeleber der antiken Formen. Die Figuren der Fortitudo und der Viktoria, die ihm Venturi am Alphonsbogen in Neapel zuschreibt, sein Peter und Paulus in St. Peter und noch mehr sein hl. Paulus an der Engelsbrücke und sein hl. Andrea vor Ponte Molle zeigen uns, daß er ein ernster Künstler war, der wohl die Werke der Antiken mit großer Liebe studierte, aber das Studium der Natur nicht vernachlässigte. Venturi glaubt ihm das große Relief mit dem Gekreuzigten im Hof von Santa Maria in Monserrato geben zu können. Nicht minder von der Antike beeinflußt sind die Bildhauer, welche das Ziborium von Sixtus IV. mit den Szenen aus dem Leben der Apostel schmückten. Diese ganze römische Quattrocentotradition hat ihre letzte Blüte in *Giancristoforo d'Isaia di Pippo de' Ganti,* dessen römische Art durch den starken lombardischen Einfluß, den Andrea Bregno auf ihn ausübte, verfeinert wurde.

Fed. Hermanin.

NEUES AUS BELGIEN

Das Lütticher Museum wird demnächst um ein interessantes Stück bereichert werden. Die belgische »Gesellschaft für die Geschichte des Protestantentums« hat beschlossen, der Stadt Lüttich eine Kopie des angeblichen Bildes der Gattin Calvins zum Geschenk zu machen und auf diese Weise den 400. Geburtstag des großen Reformators (10. Juli 1509) entsprechend zu ehren. Das Original befindet sich im Museum von Douai, dem es Dr. Escallier im Jahre 1857 überwies. Das Ölbild mißt 34 × 27 cm. Idelette de Bure, in erster Ehe an den Wiedertäufer Jean Stordeur verheiratet, war in der Tat Belgierin und zwar aus Lüttich gebürtig, wo ihre Familie der Stadtverwaltung zahlreiche Amtspersonen lieferte. Jean Stordeur mit Frau und Kindern entkam glücklich im Jahre 1531 den Folgen des sogenannten Aufstandes der Rivageois. Er schlug sich nach Genf durch, von wo er durch die Calvinisten ausgewiesen wurde. Er starb dann in Straßburg an der Seuche, nachdem er von dem ebenfalls dorthin verjagten Calvin zu dessen Lehren bekehrt worden war. Idelette Stordeur wurde bald nach dem Tode ihres Gatten das Weib Calvins und starb tiefbeklagt von dem Reformator nach $7^1/_2$ jähriger glücklicher Ehe mit ihm. Das Bild von Douai stellt sie als schlanke junge Dame mit reinen und regelmäßigen Zügen, mit stark entwickelter Stirn, vorspringenden Augen und langer Nase dar. Idelette de Bure hat auf demselben kastanienfarbene Haare und braungraue Augen. Ihre Haut war auffallend blaß. Auf dem Bilde ist sie in einem schwarzen Samtkleide mit einer Bordüre von Goldknöpfen abgebildet. Ein silberner Halbbogen hält am Haar einen schwarzen Schleier fest. An Schmucksachen trägt Idelette eine silberne Perlenkette, deren einzelne Glieder durch Goldornamente verbunden sind; ferner eine vergoldete Gürtelkette. Die Ärmelkrausen aus weißer Seide und Tüll werden an den Handgelenken durch goldene Spangen abgeschlossen. Die Identität des Bildes scheint beglaubigt durch zwei Originalhandschriften. Die eine befindet sich in gelblicher Farbe auf der Rückseite des Bildes, die zweite kaum lesbar in einer Ecke des Porträts. Sie sind von derselben Hand hingeschrieben und lauten: »Frau des Jan Caluein«. Es fragt sich aber trotzdem, ob die hier porträtierte Dame wirklich Idelette de Bure ist. Ihr Kostüm entspricht allerdings dem der belgischen Frauen ihres Standes aus jener Zeit. Ist es das Porträt Idelettes, so muß es noch aus ihrer Lütticher Zeit stammen, denn es ist kaum anzunehmen, daß sie als Gattin Calvins mit den vielen Schmucksachen in Genf hätte paradieren und sich porträtieren lassen dürfen.

Neuere Untersuchungen des belgischen Forschers und Archäologen A. Boghaert-Vaché, unterstützt von gleichartigen Meinungen von E. Doumergue, Doyen der protestantischen Fakultät Frankreichs; Désiré Chaineux, hervorragenden Archäologen und Zeichner der Comédie française, lassen es mehr denn zweifelhaft erscheinen, daß dieses Bild des Museums von Douai wirklich Idelette de Bure darstellt. Pastor Rey in Lüttich, der gerade mit der Abfassung der Lebensgeschichte der Gattin des großen schweizer Reformators beschäftigt ist, scheint allerdings anderer Meinung zu sein. Pastor Rey behauptet, daß die letzte Ziffer einer Jahreszahl — 7 — noch auf dem Douai-Bilde hinter der Bezeichnung »Femme de Jan Caluein« zu erkennen ist. A. Boghaert-Vaché schlägt vor, die verlöschten Ziffern durch den brüsseler gerichtlichen Photographen wieder hervorzaubern zu lassen. Bis dahin mag diese interessante Polemik auf sich beruhen!

Das Curtius-Museum in Lüttich. Der kürzlich zu Ende gegangene 31. Kongreß des Verbandes der belgischen archäologischen und geschichtlichen Gesellschaften in Lüttich hat im Curtius-Hause dieser Stadt ein archäologisches Museum eingeweiht. Die meisten Leser werden sicher von der Nachricht überrascht sein, daß dieser in Deutschland in den weitesten Kreisen bekannte, lateinisch klingende Name Curtius auch, und zwar in sehr stilvoller Weise, in der wallonischen Hauptstadt Belgiens vertreten ist. Das Hotel Curtius ist in der Tat eines der schönsten dortigen Denkmäler der bürgerlichen Baukunst des 17. Jahrhunderts. Es ist, seitdem es aufgehört, das städtische Leihhaus zu beherbergen, vom Stadtbaumeister Lousberg verständig restauriert worden und birgt jetzt — ein wahres Juwel, sagte

der Minister der Schönen Künste, Baron Descamps-David, bei seiner Einweihung — die vorgeschichtlichen, belgisch-römischen und belgisch-mittelalterlichen Sammlungen der Provinz Lüttich. Mit dem archäologischen Kongresse verbunden war eine Ausstellung der Werke des heute kaum noch bekannten großen Lütticher Bildhauers Jean Delcour und der Abgüsse aller derjenigen im Lütticher Lande verstreuten Skulpturwerke, die unverkennbar den Einfluß des vor 200 Jahren für so bedeutend angesehenen Bildners erkennen lassen.

Abbé J. Moret hat gelegentlich dieser Ausstellung der Werke von Jean Delcour eine interessante, reich illustrierte Schrift über diesen Künstler bei Bénard, Lüttich, erscheinen lassen, welche zugleich das erste Bändchen einer fortlaufenden Kollektion von Monographien der großen Künstler Walloniens darstellt. Die Schrift von Abbé Moret, dem Sekretär des Komitees der Ausstellung der Werke von Jean Delcour ist das Ergebnis langer und schwieriger Forschungen über das bisher so unbekannt gebliebene Leben des tüchtigen Bildners, der, sichtlich den Einflüssen der italienischen Renaissance unterworfen, noch Genie genug besaß, um eine eigene ernste Kunst zu schaffen.

Die Ausstellung der modernen Bilder König Leopolds ist in den Sälen zu ebener Erde des Alten Museums in Brüssel installiert. Sie wird von Soldaten bewacht und das Eintrittsgeld kostet einen Franken, der zugunsten der Zentral-Altersversorgungskasse der belgischen Künstler erhoben wird. Die Sammlung besteht aus ungefähr 350 Nummern, und man kann wohl sagen, daß sie ein fast vollständiges Repertorium der belgischen Kunst seit 1830 darstellt. Die romantische Schule ist vertreten durch De Keyzer, Wappers, Bossuet, J. Jacobs, die beiden Robbe, J. B. Dejonghe, Simoneau, F. de Braekeleer und so fort. Als Meisterwerke gelten in dieser Abteilung »Lagernde Kuh« von L. Robbe und »Karls I. Abschied von seinen Kindern« von Wappers. Dieses Gemälde erregte zur Zeit heftige Fehden unter den Kritikern, weil Wappers sich hier völlig von der kalten Schablone Davids lossagte. Gallait ferner fehlt nicht. Der König besaß von ihm vielleicht dessen schönstes Werk »Die Versuchung des hl. Antonius«; ferner »Die Verlesung der Verurteilung der Grafen Egmont und Horn« und eine Reihe Skizzen für die Ausschmückung des Saales des Senates. Von Leys eine ganze Reihe guter Werke, so »Die Investur des Ordens vom Goldenen Vließ«, welches alle die großen Eigenschaften des berühmten Antwerpener Koloristen aufweist; »Außerhalb der Mauern«, ein Bild, welches der Kunstgeschichte angehört; aus seiner Zeit der Nachahmung Rembrandts »Würfelspielende Soldaten«, »Der Schmied« und sonstige Bilder mehr. Von Willems eine Leinwand aus seiner ersten Zeit. Recht niedliche Verboeckhoven; das berühmte Bild »Die Rattenjagd« von Madoux. Aus derselben Epoche Gemälde von Fourmois, T'Schaggeny, Stallaert, Markelbach, Pauwels, Kindermans, Hamman, De Kuyf, Linnig, Verhas, Van Moor, Stroobant, Cluysenaer, Lamorinière, Clays. Es folgen von Verlat »Der Wolf kommt«, und von Eugène Smits »Erinnerung an Rom«, von J. Robie Skizzen aus Ostende und Indien. Von Portaels ebenfalls eine ganze Reihe Bilder, aber verdunkelt durch vier Meisterwerke von Alfred Stevens, »Die vier Jahreszeiten«, »Das große Glück«, »Der Besuch«, »Die Elsässerin«. Der heutigen Zeit sich nähernd: Gemälde von Boulenger, Henri de Braekeleer, Verheyden, zwei wundervolle Courtens, »Gehölz« und »Winterlandschaft«; von Artan, Gilsoul, Hagemans, Frédéric, Claus, Bellis, Van Beers, Herbo, Van Leemputten, Uytterschaut, Hannon, der Damen Beernaert, De Bièvre, Georgette Meunier, Gilsoul usw. Das Ausland ist nicht ganz ausgelassen. Es ist vertreten durch Adolf Schreyer »Wallachische Pferde suchen Schutz vor dem Schnee«; zwei Achenbachs, durch ein Seestück von Mesdag, durch Carolus Duran's »Der Fechtmeister«, durch zwei Seestücke von Vernet, durch Ingres' »Der Blinde«. Außer diesen 350 Bildern bewundert das Publikum in dieser sensationellen Ausstellung noch alte Möbel und solche, die nach alten Pariser Modellen kopiert wurden, altes China- und Japanporzellan. Weitere Bestimmungen über das Schicksal der Galerie sind noch nicht getroffen worden.

Die Albert und Isabella-Ausstellung, welche der Minister der Schönen Künste für die nächstjährige Weltausstellung geplant hatte, wird nicht stattfinden, wenigstens nicht unter dieser Bezeichnung. Wahrscheinlich wird man sie nun doch »Rubens-Ausstellung« nennen, wie man sie zuerst hatte taufen wollen. Der König hat sich der Bezeichnung »Albert und Isabella« entschieden widersetzt. In der Tat erweckt die Regierungszeit dieses Statthalterpaares im Lande im allgemeinen keine angenehmen Erinnerungen. Blühten während derselben auch die Künste wieder auf, so wütete auf der anderen Seite doch auch die Inquisition damals fast so arg, wie in den ersten Zeiten des spanischen Regiments.

Eine japanische Kunstausstellung in Belgien. Als Teil des belgischen Handelsmuseums wird auf Betreiben König Leopolds und mit Unterstützung der beiderseitigen Regierungen im Japanischen Turm des Laekener Schlosses eine ständige belgisch-japanische Kunst- und Handelsausstellung eingerichtet werden. In dem vom »Staatsanzeiger« veröffentlichten Programm dieses Museums wird ausdrücklich hervorgehoben, daß eine sehr wichtige Abteilung derselben die Reproduktion alter und neuer japanischer Kunstdenkmäler und die Erzeugnisse der modernen japanischen Kunst umfassen wird.

Eine Schreuer-Ausstellung ist durch Bemühung des Herrn Leo Pauly in Düsseldorf Mitte Oktober im Saale Forst in Antwerpen eröffnet worden.

Die Dreihundertjahrfeier von Teniers. Man beabsichtigt, im nächsten Jahre in Antwerpen zum Gedächtnis von Teniers eine ähnliche Ausstellung zu veranstalten, wie vor einigen Jahren die unvergeßliche Van Dyck-Ausstellung. Und da derselbe große Vläme auch der Begründer der dortigen Hochschule der bildenden Künste ist, so will man mit dieser Ausstellung auch die Gedächtnisfeier des 250jährigen Bestehens derselben verbinden. In welcher Form man diese beiden Veranstaltungen in das Leben rufen wird, darüber gehen die Meinungen noch auseinander. Es könnte darüber zu einem Zwiespalt mit dem Minister der Schönen Künste kommen. Dieser plant gelegentlich der nächstjährigen Weltausstellung, wie schon erwähnt, eine Ausstellung des Zeitalters von Albert und Isabella, zu welchem fast alle großen Antwerpener Maler zählen, also auch Teniers. Jetzt beansprucht den letzteren Antwerpen für sich. Wie es heißt, wird es auch an seinem Plane festhalten. *A. R.*

PERSONALIEN

Rom. Dr. **Pietro d'Achiardi** ist zum Ispettore (Hilfsarbeiter) in der Galerie Borghese ernannt worden, ebenso Dr. **Nello Tarchiani** in den Uffizien, Dr. **Lionello Venturi** in der Kgl. Galerie zu Venedig.

DENKMÄLER

-f Die schweizerische Bundesstadt Bern hat ein eigenartiges, phantasievolles Denkmal erhalten: das am 4. Oktober festlich enthüllte **Denkmal** zur Erinnerung an die im Jahre 1874 ebendort erfolgte **Gründung des Weltpostvereins.** Das Werk, von dem Pariser Künstler René de Saint-Marceaux geschaffen, dessen Entwurf vor fünf Jahren aus dem engeren Wettbewerbe, als zur Ausführung

bestimmt, siegend hervorging, hebt sich von einem Hintergrund hoher Bäume wirkungsvoll ab. Auf der kleinen Schanze errichtet, zeigt es über mächtiger Felsgruppe eine Weltkugel in Bronze, umschwebt von fünf Frauengestalten, welche, die fünf Erdteile symbolisierend, sich Briefe reichen. Die stolze Frauengestalt der Berna sitzt etwas entfernt von der Gruppe, der man einen gewissen phantastischen Reiz zugestehen wird. Nach diesem Weltpostdenkmal soll nun Bern auch ein Denkmal zur Erinnerung an die im Jahre 1865 erfolgte Gründung der Telegraphischen Union erhalten. Die letztjährige internationale Telegraphenkonferenz in Lissabon hat dieses Monument beschlossen, für welches Maximalkosten von 200000 K. vorgesehen wurden, welche die Staaten der Union gemeinsam aufbringen. Die Jury, in welcher Deutschland durch Professor Breuer, Mitglied des Senates der Königl. Preuß. Akademie der Künste in Berlin, vertreten ist, hat bereits eine Sitzung abgehalten und Architekt E. Jost in Lausanne zu ihrem Präsidenten ernannt. Sie wird dem schweizerischen Bundesrat ein Programm für den Denkmal-Wettbewerb vorlegen. Die Einweihung des zu schaffenden Werkes ist auf 1915 vorgesehen. Zur Prämiierung der Entwürfe werden 20000 K. ausgesetzt.

FUNDE

Bologna. Prof. Francesco Filippini hat im Archiv des *Collegio di Spagna* Dokumente gefunden, welche es erlauben, die Fresken der Cappella di Santa Caterina in der Unterkirche von San Francesco in Assisi dem Maler Andrea da Bologna und dem Pace di Bartolo von Assisi um 1368 zuzuschreiben.

SAMMLUNGEN

Eine Wachsbüste von Leonardo. Eine in jedem Betracht wundervolle Erwerbung ist Wilhelm Bode wieder gelungen. Er hat auf seiner letzten englischen Reise dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ein Kunstwerk zugeführt, das er mit guten Gründen für eine von der Hand Leonardo da Vincis geschaffene Wachsbüste erklärt. Diese Gründe werden wir demnächst durch eine Veröffentlichung im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen erfahren. Die reichlich lebensgroße, leicht bemalte Wachsbüste stellt eine Flora dar und ist vor etwa zwei Jahren in Southampton mit dem Nachlasse des hochbetagt verstorbenen Akademikers Long versteigert worden. Sie erreichte in dieser kleinen Trödelauktion bare 2 £ 10 Schilling! Sie kam dann nach London, wo sie schließlich in dem Laden eines großen Antiquars in Kingstreet, dicht neben Christies Auktionslokal endete. Niemand beachtete sie hier, obgleich nur 200 £ dafür verlangt wurden. Im Frühjahr sah sie dort einer der Teilhaber der großen Antiquarfirma Durlacher Bros., Mr. Murray Marks. Er kaufte sie sofort, da er die Empfindung hatte, sie könne nur ein Werk Leonardos sein. Die Firma interessierte sich jedoch nicht für das Stück, da es für Sammler zu stark beschädigt schien; beide Unterarme sind abgebrochen. So behielt Mr. Marks die Büste für sich und stellte sie in seiner Wohnung auf, wo sie Dr. Bode im Juni sah und erwarb.

Frankfurt a. Main. Von hier ist zu berichten, daß am 14. d. Mts. die **neue städtische Kunstsammlung** feierlich eröffnet wurde. Die Stadt ist dadurch in den Besitz eines Skulpturenmuseums gelangt, das in glänzender Weise an charakteristischen Typen die Entwickelung der Plastik von der Antike bis in den Barock aufzeigt. Aus der Summe der vielseitigen Erwerbungen seien nur drei Glanzstücke genannt: nämlich die Athena des Myron, der große Terrakotta-Altar mit der Himmelfahrt Mariä von Andrea della Robbia und Jörg Syrlins Statue eines hl. Georg. Es handelt sich um eine neue Museumsschöpfung von so eigenartiger Physiognomie, daß noch Gelegenheit genommen werden wird, eingehend davon zu sprechen. Am gleichen Tage wurde ein prächtiger Bestand von Bildern moderner, speziell Frankfurter Meister, die als Leihausstellung der Stadt im Städelschen Kunstinstitut ihre Unterkunft gefunden haben, der Öffentlichkeit übergeben.

Das Juni-Bulletin des Metropolitan Museum of Arts in New York enthält einen interessanten Vorbericht des bekannten Cypernforschers J. L. Myres über die im Besitz des New Yorker Museums befindliche Cesnola-Sammlung cyprischer Altertümer, die jedenfalls die größte Einzelsammlung von Antiquitäten aus Cypern ist. Diese Sammlung ist im Museum nach genauer Untersuchung einer Neuordnung unterworfen worden, die ihre große Wichtigkeit für Geschichte und Zivilisation des alten Cypern erkennen läßt. — Des weiteren ist ein Aufsatz über die jüngst von dem Metropolitan-Museum erworbenen »Fischbach-Sammlungen von textilen Erzeugnissen« in dem Bulletin publiziert, der zu gleicher Zeit mit Abbildungen hervorragender Stücke geschmückt ist. Die ganze Sammlung ist von allergrößter Bedeutung; ungefähr 300 Stück sind herausgenommen und zu einer Separatausstellung vereinigt, die die wichtigsten Perioden in der Geschichte der textilen Künste und einen Begriff von den reichen aus dieser Sammlung zu schöpfenden Anregungen gibt. Die ältesten Stücke der Sammlung sind ein prähistorisches Gewebe aus einem Pfahlbau am Bodensee und ein Stück ägyptisches bemaltes Leinenzeug aus dem ägyptischen neuen Reich. Sehr interessant ist, daß die peruanischen Gewebe nicht allein Zeichnungsanalogien mit koptischen aufweisen, sondern daß auch derselbe technische Prozeß der Teppichweberei, wie er im 14. Jahrhundert wieder auftauchte, zugrunde liegt. — Unter den bereits erwähnten Erwerbungen von griechischen Vasen sind namentlich sieben Lekythen zu nennen, die im einzelnen im Bulletin beschrieben werden und die eine höchst interessante Serie bilden. *M.*

STIFTUNGEN

Zum 1. April 1910 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung** zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften in Berlin über 600 Mark zu Stipendien nach Maßgabe ihres Statuts zu verfügen. Geeignete Bewerber müssen ihre Anträge in der Zeit vom 20. bis 31. Januar 1910 bei dem Geheimen Baurat F. Schwechten, Charlottenburg, Hardenbergstraße 33/36, einreichen. Bei der gegenwärtigen Vergebung werden in erster Linie die Bewerbungen der *Kunstgelehrten* berücksichtigt.

VERMISCHTES

Der Baseler Maler **Eduard Rüdisühli** war beschuldigt worden, Bilder Böcklins gefälscht zu haben, und der hieran sich knüpfende Prozeß verlief, obwohl durchaus kein schlüssiger Beweis für Rüdisühlis Schuld sich bot und die Gutachten der Sachverständigen sich sehr widersprachen, zu Ungunsten des Angeklagten. Nun hat aber das Gericht in der Berufungsinstanz Eduard Rüdisühli freigesprochen und ihm nur die Kosten des Verfahrens auferlegt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 4. 29. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ST. PETERSBURGER BRIEF

Die lange, an manchen ungewohnten Erscheinungen reiche Saison 1909—10 hinterließ den erfreulichen Eindruck der fortschreitenden Konsolidierung unseres Kunstlebens. Die Teilnahme des Publikums an den Kunstinteressen wächst und erleichtert die Verständigung mit den Künstlergruppen, die sich anschicken die alleinige Leitung der ferneren Entwickelung zu übernehmen. In der öffentlichen Meinung finden die Bestrebungen dieser durchaus modern gesinnten Korporationen entschiedenen Widerhall und dank dieser Einmütigkeit hat u. a. auch der Denkmalschutz Fortschritte gemacht. Zu ihm gehört auch die Reform des Häuseranstrichs, die besonders durch den leitenden Architekten des Hof- und des Militärressorts *Alexander von Hohen* gefördert wird. Dank seinen Bemühungen haben im Laufe des letzten Jahres auch die Gebäude des Senats und der Admiralität, von de Rossi zur Zeit Alexanders I. erbaut, ihren stilgemäßen Anstrich mit gelben Mauerflächen und weißen Ornamenten und Säulen wiedererhalten. Die Reform entgleist zuweilen, wie bei der Kaserne des Pawlowski-Garderegiments, die zu zart, fast marzipanhaft geraten ist oder bei einem Hause im Rastrellischen Rokoko, auf das das gelbweiße Schema fälschlich übertragen wurde; im ganzen aber geht sie gut vorwärts und vielleicht erlebt man es noch, daß zwei Hauptschöpfungen Rastrellis, die Palais weiland des Großfürsten Sergius und des Grafen Stroganow am Newski auch zu ihrem stilgemäßen Anstrich kommen. Die ganze Anstrichfrage hat, da Petersburg fast ausschließlich Putzbauten besitzt, für den Aspekt der Stadt eine eminente Bedeutung. Für Hausteinfassaden kommt fast nur der kostbare und schwer zu bearbeitende finnische Granit in Betracht, der leider selten seinem edlen Aussehen gemäß behandelt wird. Neben den Vorzügen ausgezeichneter Proportionierung und ernster geschmackvoller Gesamtanlage gehört auch die vortreffliche Ausnutzung des Materialcharakters für den Eindruck der Fassade, die *Fredrik Lidval* seinem Gebäude der Asow-Don-Bank soeben gegeben hat. Auf diesen in jeder Beziehung vortrefflichen Bau sei bei anderer Gelegenheit näher eingegangen. Einen sehr wesentlichen Schmuck dieser Fassade bilden die monumentalen Reliefs, mit denen sich der jugendliche *Wassili Kusnezow* als hochbegabter Plastiker eingeführt hat.

Auf dem Gebiete der Plastik erlebte Petersburg ein die Gemüter tief erregendes Ereignis: die Enthüllung des Reiterdenkmals für Kaiser Alexander III. von Fürst *Paolo Trubezkoi.* Das lange und mit Spannung erwartete Werk begegnete einstimmiger Ablehnung, die, man muß es zugeben, auch ganz berechtigt ist. Trubezkoi hat in der gesamten Anlage das Massige mit dem Kolossalen verwechselt und dazu noch seine malerisch-impressionistische Behandlung der Oberfläche beibehalten. Mit Drückern wie von Riesenhänden auf ungeschlachtem Kern erzielt man um so weniger einen monumentalen Eindruck, wenn in die Haltung des Riesenrosses noch kavalleristisch korrekte (wie es heißt), aber fürs Auge zu momentan fixierte Elemente hineinbringt. Schließlich fehlt der Figur die plastische Abrundung, die lebendige Silhouette, trotz des günstigen Standortes auf dem Luamenskiplatz gegenüber dem Nikolaibahnhofe; was Hildebrandt »das Quälende des Kubischen« nennt, besitzt die Statue in hohem Grade. Zwei andere neue Denkmäler, beide Peter d. Gr. geweiht, seien en passant geweiht. Die Replik von *Antokolskis* famosem Standbild in Peterhof wird, fürchte ich, im Getriebe der Großstadt verloren gehen; *Bernstamms* Gruppe, die Peter bei der historischen Rettung Schiffbrüchiger darstellt, reicht ihrer künstlerischen Qualität nach grade zur Gartendekoration aus, als welche sie im Admiralitätssquare aufgestellt ist.

Unter unseren Ausstellungen lichtet sich's glücklicherweise immer mehr. Selbst so traditionell geheiligte Institutionen, wie die Ausstellungen der Akademie und der Wanderer blieben fast gänzlich unbeachtet. Das Interesse konzentrierte sich auf den »Salon 1909« und die Ausstellung des Russischen Künstlerbundes.

Der »Salon 1909« war von *Sergei Makowski* organisiert worden und muß in seiner Unabhängigkeit von Künstlervereinen und Koterien als erfreuliches Novum begrüßt werden. Sein ursprüngliches Programm, den gegenwärtigen Moment der russischen Kunstproduktion darzustellen, verwirklichte er allerdings nicht, denn im wesentlichen war auf ihm nur die Richtung des Russischen Künstlerbundes vertreten. Einzelne Ausgrabungen, wie Skizzen von *Surikow* und *Viktor Wasnezow* genügten nicht als Vertretung der älteren durchaus noch produktiven Generation. Die radikalen Strömungen jüngsten Datums kamen auch nicht allzu charakteristisch heraus. Da nun der Künstlerbund gleichzeitig

wider Erwarten seine eigene Ausstellung zu veranstalten beschloß, lieferten seine Mitglieder dem Salon zumeist Arbeiten zweiter Güte. Immerhin erschien der Salon, nicht zuletzt dank seiner geschmackvollen Aufmachung, als eine sehr respektable Leistung. Für einzelne unserer Besten übertraf er an Qualität sogar die Ausstellung des Künstlerbundes, so für *Röhrich* durch die Kollektivausstellung und für *Bakst* durch den grandios konzipierten Terror antiquus, eine gespenstige perspektivisch kühn angelegte Symphonie in Weiß und Blau. Röhrichs eigenartige Mosaikmalerei ist im vorigen Herbste von Ludwig Hevesi in den Spalten der Kunstchronik vom Standpunkte des Ausländers besprochen worden, es wäre verfehlt, hier eine Polemik anzuzetteln und den heimischen Standpunkt zu verteidigen, von dem aus Röhrich nicht so hoch einzuschätzen ist; nur zur Ergänzung sei bemerkt, daß er im Salon als feiner Landschafter vielleicht mehr imponierte, als durch seine prähistorischen — Historien. Auch zwei der hervorragenden Porträtisten des Künstlerbundes hatten im Salon besser als beim Bunde selbst ausgestellt: *Valentin Serow,* ein Porträt des Komponisten Rimski-Korsakow und die entzückend zarten Kinder der Frau M. Morosow, und *Jan Ciaglinski,* das Bild zweier Schwestern, das das posenhafte und etwas gepatzte Selbstporträt beim Künstlerbunde bedeutend übertraf.

Zu den besten Leistungen im Porträt sind dann noch zwei Bildnisse von Frau *Helene Luksch-Makowskaja* zu zählen, unter den Landschaften — die nicht immer gleichmäßigen Arbeiten von *K. Bogajewski.* Einige interessante graphische Arbeiten fielen neben vielen gleichgültigen auf: Lithographien von *Nadeshda Woitinskaja* und die farbigen Holzschnitte von *Anna Ostroumowa-Lebedewa.*

Es braucht wohl nicht aufs neue erzählt zu werden, daß die Ausstellungen des *Künstlerbundes* sich im Laufe der letzten Jahre immer mehr zum zentralen Ereignis der Saison entwickeln, vereinigt der Bund doch die produktivsten und besten Kräfte. Dieses Mal zeigten sich seine Mitglieder ganz auf der Höhe, besonders *Konstantin Somow.* Mit großer Freude begrüßte man sein erneutes Auftreten im Porträtfache, das er leider längere Zeit vernachlässigt hatte. Die Bildnisse unserer modernen Literaturkoryphäen Block und Kusmin und des Malers Eugène Lanerray wirkten trotz aller Skizzenhaftigkeit in der packenden Lebendigkeit und vollendeten Technik so wie man es nur von guten Somows wünschen kann. Die allegorischen Aquarelle verfielen dagegen, wie denn überhaupt dieses Spielen ins Kleine, Zierliche und in den Haut-goût auf die Dauer Somows Kapazität nicht recht entspricht. In jeder Beziehung gelungen waren die, ebenfalls älteren Schöpfungen verwandten Regenbogenbilder. *Léon Bakst* traf man auf Somows Bahnen wandelnd in der ausgezeichneten gespenstigen Szene aus Délibes Ballett Coppelia, mit virtuos durchgeführter Beleuchtung. Welch einen Gegensatz dazu bot das lachend breite Bildnis des Söhnchens des Künstlers. An *Boris Kustadijew* fing man im Laufe der letzten Jahre schier irre zu werden, denn er ließ sich eine Weile auch von der Verknotigung der Technik hinreißen, die damals modern zu werden drohte. Die Befürchtungen haben sich als überflüssig erwiesen, im Porträt, in der stilisierten Landschaft, im Zustandsbilde erwies Kustodijew sich wieder auf der Höhe; als Nova präsentierten sich seine plastischen Arbeiten, die aber keinen rechten Erfolg hatten. *Valentin Serows* Bildnis zweier Schauspieler fand viel Beifall, aber ich glaube, daß nur der bescheidene Maßstab das Pastellbildnis der Frau A. Benois und seine brillante Charakteristik dagegen zurücktreten ließen. *Leonid Pasternak* ließ seine Farben- und Lichtkünste in zahlreichen Stücken bewundern. Mit gewohnter Meisterschaft hatte er den Flimmer des Konzertsaales in der »Ouverture« gefaßt, in deren zentraler Figur, Meister Artur Nikisch, die Charakteristik sich in außerordentlich sicher gefaßter Bewegung konzentrierte. Daneben kam vor allem ein an Eug. Carrière gemahnendes Mädchenbildnis in Betracht. *Alexander Benois* brachte uns wieder Stücke aus seinem anscheinend unerschöpflichen Schatze von Studien aus Versailles, daneben eine schimmernd amüsante Harlekinade und Dekorationsentwürfe für die Oper Boris Godunow. Im ganzen — kein sehr glückliches Jahr für Benois. Desto besser trat *Mstislaw Dobuzynski* auf mit zwei Straßenbildern aus Petersburg; man muß diesen Griff in jeder Beziehung mit Beifall begrüßen, denn unbegreiflicherweise haben die amüsanten malerischen Motive Petersburgs unsere Landschafter bisher wenig gereizt. Beide Motive Dobuzynskis bringen Bauten aus der Zeit Alexanders I., von denen am Anfang dieser Korrespondenz die Rede war. Wie sehr Dobuzynski die Stimmung dieser Zeit liebt, bewies das Bild »Provinz«, dessen bleicher Farbenzauber und die halb wehmütige, halb humoristische Auffassung so recht der absterbenden Romantik entsprach, die den Weltschmerz und das gellende Lachen Gogols erzeugte. *Apollinari Wasnezow* ist als Schilderer altrussischer Städte und Landschaften mit Staffage wohlbekannt; für dieses Mal aber traten die »Rückkehr von der Jagd« und dergleichen mehr in der Wirkung ganz zurück gegen die realistischen Fluß- und Waldbilder, bald Winter-, bald Frühjahrsstimmung, die sein Kommen von ungewohnter, aber höchst erfreulicher neuer Seite zeigten.

Wir sind gewohnt, die Ausstellungssaison mit Ostern zu schließen. Dieses Mal aber hatten wir dem Auslande eine Verlängerung zu danken, die leider nicht zugunsten der beiden ausländischen Unternehmungen ausfiel. Zuerst wurde auf Veranlassung des bayrischen Gesandten Grafen Moy durch Manfred v. Busch die *»Ausstellung München«* organisiert, die dank der vorgerückten Zeit, wo jeder Petersburger nur Gedanken an Übersiedelung aufs Land mit sich herumträgt, sehr wenig besucht wurde. Über ihren Bestand aus lauter allgemein bekannten Stücken ist hier nicht weiter zu reden. Als Ereignis war diese Ausstellung sehr warm zu begrüßen, denn um die Kenntnis ausländischer Kunst ist es trotz alles Interesses bei unserem Publikum schwach bestellt. Vor etwa zehn Jahren hat Sergei Diagilew mit Erfolg hier ausländische Ausstellungen organisiert (aus der Er-

innerung zitiere ich die deutsch-englische, die französische, die italienische, die skandinavische, die belgisch-holländische), seit Diagilew sich aber auf den Kunstexport verlegt hat, früher in Malerei, jetzt in Musik, hat sein Beispiel keine Nachahmung gefunden. Als neuer Anfang war die »Ausstellung München« trefflich erdacht — aber für die Folge, die hoffentlich nicht ausbleibt, mögen die Petersburger Verhältnisse und Gewohnheiten mehr berücksichtigt werden. Noch unglücklicher hatte, wer weiß auf wessen Rat, *Oskar Matthiesen* aus Kopenhagen den Termin für die Ausstellung seiner Werke gewählt, Mai und Juni, wo tout Pétersbourg längst Gut, Landwohnung oder Badeort aufgesucht hat. Matthiesens große Werke, die zur Schwemme reitenden Offiziere und noch weniger die Leda, sprachen unser Publikum nicht an, desto mehr seine kleineren Arbeiten, von denen der Künstler trotz der ungünstigen Zeit und neben den Pflichtkäufen hoher Protektoren manche hier abgesetzt hat. Jedenfalls kann man daraus ersehen, daß der Petersburger Markt sich wenigstens für moderne Kunst zu beleben beginnt. Für die Veranstaltung moderner ausländischer Ausstellungen würde also auch der kommerzielle Gesichtspunkt in Betracht kommen. Leider wurde dieses vor Jahresfrist bei der großen internationalen Kunstgewerbeausstellung von den deutschen Firmen, mit einigen wenigen Ausnahmen, nicht genug berücksichtigt. Die besser orientierten Schweden hatten daher relativ leichten Sieg.

Die vorläufigen Berichte über die russischen Abteilungen auf den Ausstellungen in München und Venedig scheinen auf einen schönen künstlerischen Erfolg zu deuten, der materielle scheint dagegen ausgeblieben zu sein. Desto erfreulicher ist die Nachricht, daß die Erzeugnisse unseres bäuerlichen kunstgewerblichen Hausfleißes auf der im Berliner Hohenzollernkunstgewerbehause veranstalteten Ausstellung für Volkskunst einen solchen Erfolg zu verzeichnen gehabt haben, daß unser Ministerium des Inneren zur Begründung einer Niederlage dieser Erzeugnisse in Berlin geschritten ist. *—chm—*

DIE AUSSTELLUNG HOLLANDISCHER STILLLEBEN AUS ALLEN JAHRHUNDERTEN IN DEM »ROTTERDAM'SCHE KUNSTKRING«.

Ein weniger hochtrabender Name und eine vollständigere Sammlung sowohl von älteren als modernen Bildern hätte dieser Ausstellung eine größere Anziehungskraft verliehen.

Von der Stillebenmalerei, welche im 17. Jahrhundert in den Nordniederlanden ihren Glanzpunkt erreichte, gibt sie sowohl durch das fast gänzliche Fehlen wirklicher Werke ersten Ranges, als auch infolge ihrer großen Unvollständigkeit eine sehr mangelhafte Vorstellung.

Warum nicht *eine* Arbeit von *Pieter Aertsen*, diesem großen Bahnbrecher des nord-niederländischen Stillebens? Zwar malte er keine eigentlichen Stilleben; doch nehmen diese in fast all seinen Werken den Hauptraum ein.

Die Namen der hier fehlenden Meister sind sehr zahlreich. Daß es schwer gewesen sein würde, von den frühesten Haarlemer Stillebenmalern *Floris van Dijck* und *Floris van Schooten* ein Spezimen zu bekommen, lasse ich gelten. Aber mit diesem Namen tituliert sollte die Ausstellung doch wenigstens Bilder von *Kalff, Ferguson, G. B. Weenix, Rootins, Valkenburg, Gerrit Heda, Roestraeten, Frans Hals d. J., Koets, Herman* und *Pieter Steenwijck, Jacques de Claeu, Pieter Potter, Martinus Nellius, Cornelis, Lelienberg, David de Heem, Ambrosius Bosschaert* u. a. gezeigt haben.

Zunächst fesseln uns auf der Ausstellung drei kapitale Fischbilder von *Abraham van Beijeren*.

Das schöne Bild der Boymans-Galerie ist genügend bekannt. Dann ein Stück mit einem Korb mit zerschnittenen Schellfischen und Lachs, Schollen und Taschenkrebsen; im Hintergrunde ein Heringsfaß mit einem grünen Tuch, bezeichnet AVB (aneinander) f. Es wurde von N. N. eingeschickt und besitzt alle großen Qualitäten des Meisters, die treffliche Komposition wie die feine Farbenstimmung.

Herr A. Hyner im Haag schickte ein Werk mit ähnlichen Gegenständen; hier weiß man nicht, was mehr zu bewundern ist, die großartige Linie der Komposition, die geschmeidige Malerei, oder der feine Silberton.

Willem Claesz Heda ist gleichfalls gut repräsentiert. Interessant für seine Entwickelung ist sein durch Dr. A. Bredius geliehenes Werk, eine *Vanitas*. Es enthält nur einige Rauchutensilien und einen Schädel. Es ist das früheste bekannte Bild des Meisters und trägt das Datum 1621. Ist die Komposition hier noch etwas mangelhaft — die Gegenstände sind noch auf das Geratewohl hingesetzt — jedes Objekt ist dafür mit einer Liebe und Sorgfalt behandelt, wie nur der reife Künstler das konnte und das magistral gemalte »Frühstück«, bezeichnet und 1647 datiert, von Jonkheer B. W. F. van Riemsdijk, auf der Ausstellung ist dafür der Beweis.

Pieter Claesz, der gleichzeitig mit Heda in Haarlem arbeitete, sah sich hier bloß durch ein kleines, aber stimmungsvolles Bild, mit seinem Monogramm und 1636 datiert, repräsentiert: das feine »Frühstück« aus dem Museum Boymans.

Ein für seine Nachbarn sehr gefährlicher Gegner ist *Jurriaen van Streeck*.

Die Herren Fred. Muller & Co. in Amsterdam liehen von diesem genialen Kalff-Nachfolger ein farbenreiches, forsch aufgebautes, dekoratives Stilleben. Das Bild ist J. v. Streek. F. bezeichnet.

Jan Vonck zeigt sich hier als Meister mit feinem Sinn für Farbe in seinem »Tote Schellfische«, voll bezeichnet J. Vonck Fecit A° 1657 (Besitzer Herr Biesing, Haag). Schön macht sich dabei die orangefarbene Muschel neben dem blaugrauen Schellfisch.

Herr Biesing schickte auch ein schönes »Fischstück«, in der Farbe dem van Beieren sehr nahestehend, von dem Hager Meister *Isaac van Duynen*.

Ein Werk von großer Distinktion ist ein kleines Bild mit Birnen und einem feinen Weinglas, *Jan van de Velde fecit* bezeichnet, eingesandt von Dr. A. Bredius. Beim ersten Anblick denkt man hier an Chardin.

Hervorragend und anziehend ist das flottgemalte, malerisch komponierte Stilleben mit toten Vögeln und Jagdzeug von *Melchior d'Hondecoeter*, voll bezeichnet von Mme Hubert-Pluygers im Haag.

Eine der bedeutendsten und merkwürdigsten Einsendungen ist wohl der sehr delikat durchgeführte *Pieter van den Bosch*, ein seinerzeit sehr berühmter Amsterdamer Maler. Dieses prächtige Stilleben, eingesandt von Herrn C. M. C. Obreen in Rotterdam, läßt das sehr gut verstehen. Auf einem Tisch mit grüner Decke steht eine silberne Schüssel mit rundem Brot, zwei weißen Rüben und einer tönernen Tabakspfeife. Unter der Schüssel guckt eine brennende Lunte hervor. Links hinter der Schüssel eine silberne Tabaksdose, rechts ein umgeworfener Römer

und dahinter ein halbgefülltes hohes Weinglas. Das Bild hat einen sehr feinen grünlich-blauen Gesamtton und ist voll bezeichnet P. v. Bosch fecit 1655.

Dr. Bredius hat weiter für einige Kuriosa gesorgt: tote Vögel von *Salomon van Ruysdael* (voll bezeichnet und 1662 datiert) und ein Stilleben von Raucherattributen in feinem, warm-braunem Ton, schön gemalt, von *Pieter Janssens Elinga* (P. Janssens E bezeichnet). Das ist derselbe Künstler, der mehr bekannt ist durch seine Interieurs, die sehr an Pieter de Hoogh erinnern und ihm zuweilen zugeschrieben werden (wie noch lange das Frankfurter Exemplar und das Münchener).

Merkwürdig ist das *Claes van Heussen* bezeichnete Bild des Jonkheer van Riemsdijk. Der frühe, um 1630 tätige Haarlemer Meister, ist sehr selten. Seine Malweise erinnert etwas an einen flauen Recco. Im Haarlemer Museum befindet sich eins seiner Bilder.

Der *Cornelis Jacobsz Delff* von C. W. F. P. Baron Sweerts de Landas Wyborgh in Rotterdam, Früchte, totes Wild und Gefäße, ist eines seiner besten Bilder. Es ist ein Bild mit sehr guten Qualitäten, und dem Meister ist hier die Wiedergabe kupfernen Geschirrs vortrefflich gelungen, nur braucht die Komposition eine Köchin. Das Bild ist C. J. Delff bezeichnet, J D aneinander.

Es öffnet sehr gut die Reihe der Stilleben des 17. Jahrhunderts, während das mit eleganter Nonchalance komponierte Bild von *Jan Weenix* mit einem großartig gemalten toten Schwan aus dem Museum Boymans sie würdig schließt.

Über die modernen Bilder kann ich kurz sein. Mit Ausnahme von einigen guten Werken von *Fl. Arntzenius*, Indianische Kresse, von schöner, kräftiger Farbengebung, die meisterhaft gezeichneten Äpfel und Zwiebeln von *J. A. H. Akkringa*, die mit Brio gemalten zinnernen Gefäße von *Floris Verster* und das schön in Ton gemalte Bücherstilleben von *W. de Zwart* zeigen die hier repräsentierten modernen Künstler, wie weit sie noch zurückbleiben bei ihren großen Vorbildern aus dem 17. Jahrhundert.

J. O. KRONIG.

DENKMALPFLEGE

× Abermals ist ein **hervorragendes Denkmal altberliner Architektur** ernstlich bedroht. Die *Königskolonnaden* sollen abgerissen werden, die Karl von Gontard 1777—80 erbaute, eines der schönsten Bauwerke aus der Zeit Friedrichs des Großen, die noch erhalten sind. Mit Unmut vernehmen die Berliner Kunstfreunde das Todesurteil, das diesem alten Wahrzeichen ihrer Stadt gesprochen werden soll, weil es »dem modernen Verkehr« im Wege stehe. Kein Zweifel, der Platz, auf dem sich die Königskolonnaden erheben, unmittelbar neben dem Bahnhof Alexanderplatz, ist vom Fußgängerverkehr stark in Anspruch genommen. Aber es ist bezeichnend für die Pietätlosigkeit und die skrupellose Lust am Zerstören charakteristischer architektonischer Zeugen der Vergangenheit, daß man gar nicht erst nach anderen Mitteln sucht, den Verkehr zu erleichtern, sondern gleich, achselzuckend und mit halbem Bedauern, den Abbruch der für das Berliner Stadtbild so wichtigen Bauten dekretiert. Diese Hallen in der Königsstraße gehören zu den glücklichsten Schöpfungen des friederizianischen Berlin. Gontard zog sie, im Gegensatz zu den kreisförmig gestalteten Kolonnaden in der Leipzigerstraße (an die später C. G. Langhans in seiner ähnlichen Anlage in der Mohrenstraße anknüpfte), in geraden Linien, mit höchst geschmackvoller Gruppierung der Säulen, mit wirksamer Betonung der Endpunkte und der Mitten durch vortretende pavillonartige Bauteile, mit zierlichem plastischen Schmuck der Brüstung, Einzelgestalten und Kindergruppen, die ihm die Bildhauer Bettkober, Schulze, Meyer d. J. lieferten, und mit sehr klug berechnetem malerischen Wechsel der Licht- und Schattenmassen. Der ganze Hallenbau wirkte einst noch erheblich stattlicher, als er in Verbindung mit der *Königsbrücke* stand, die nach dem Entwurf eng zu ihm gehörte. Diese prächtige Brücke, die schönste Berliner Straßenbrücke, ist vor dreißig Jahren gefallen, als der Königsgraben, über den sie führte (ein einstiger Festungsgraben), zugeschüttet wurde, um der Stadtbahn ihren Weg durch die Stadt freizugeben. Nun will man auch noch die Kolonnaden vom Erdboden rasieren. Es wäre wahrlich an der Zeit, daß die berufenen Stellen ein Veto gegen dies Zerstörungswerk einlegen. Berlin ist so arm an Denkmälern seiner Vergangenheit, daß man sich hüten sollte, wieder eins aus diesem kleinen Kreise verschwinden zu lassen.

× **Karl Rottmanns Fresken** im Arkadengange des Münchener Hofgartens, die in den vielen Jahrzehnten seit ihrer Entstehung unter der Witterung so sehr gelitten haben, daß nur noch Reste der einst hoch gepriesenen und gefeierten Malereien vorhanden sind, sollen wieder in einen würdigen Zustand versetzt werden. Mehrere Münchener Künstler haben sich mit einer Eingabe an die königliche Hofverwaltung gewandt, um eine Restaurierung der griechischen Landschaften Rottmanns zu erwirken. Man denkt daran, die Gemälde später von der Wand in der offenen Halle zu lösen und an einen anderen Platz im Innern eines Gebäudes zu versetzen, wo sie den Unbilden des Münchener Wetters nicht mehr ausgesetzt sind.

DENKMÄLER

× Das **Paulsen-Denkmal,** das die deutschen Schulmänner und Philologen dem heimgegangenen großen Philosophen und Pädagogen in seinem einstigen Wohnort Steglitz bei Berlin setzen wollen, und dessen Ausführung der Ausschuß dem jungen Bildhauer Erich Schmidt-Kestner übertragen hat, ist glücklicherweise kein Standbild, sondern eine Büste. Es ist kein Zweifel, daß diese Form der Ehrung für Gelehrte und Forscher weit verständiger ist als die Anhäufung überlebensgroßer Statuen, wie sie jetzt im Vorhof der Berliner Universität vor sich geht, wo nach Siemerings Treitschke nun am 1. November Brütts Mommsen aufgestellt werden soll. So fein und geschmackvoll Brütt seine Aufgabe gelöst hat — man kennt ja sein Werk bereits aus dem Gipsabguß —, das Zusammendrängen mehrerer Monumente auf so engem Raum (in dem kleinen Vorgarten der Universität werden sich nun in kurzem die Denkmäler der Brüder Humboldt, Helmholtz', Treitschkes und Mommsens in ihrer Wirkung gegenseitig beeinträchtigen) bleibt ein grober Mißgriff.

× Die **Heine-Denkmal-Frage** zieht weiter ihre Kreise. Nach der Ablehnung des aus Korfu verbannten Standbildes, das der Hamburger Buchhändler Campe seiner Vaterstadt zum Geschenk machen wollte, hat sich das große Berlin-Hamburger Heinedenkmalkomitee, wohl ein wenig ängstlich geworden, an den Senat der Freien Reichs- und Hansestadt gewandt, um zu erfahren, ob prinzipielle Bedenken vorliegen oder ob sich die kühle Haltung des Rates nur auf jene Achilleion-Statue bezog. Die Hamburger Behörde hat darauf eine Antwort erteilt, die jeder billigen wird: sie werde für ein Denkmal, das »ein hervorragendes und geeignetes Kunstwerk« sei, gern einen Platz zur Verfügung stellen. Daraus ergibt sich zugleich, daß man das Standbild aus Korfu tatsächlich aus dem vernünftigen Grunde zurückgewiesen hat, weil es eine sehr mittelmäßige Bildhauerarbeit ist. Man kann nur den Wunsch aussprechen, daß alle Behörden sich in ihren Denkmalsentschließungen in gleicher Weise von ästhetischen Prinzipien leiten lassen.

Das Heinekomitee hat übrigens mitgeteilt, daß seit längerer Zeit Verhandlungen mit *Max Klinger* schweben, deren Abschluß allerdings erst zu erwarten ist, wenn die Sammlungen ein noch günstigeres Resultat ergeben, als es heute schon der Fall ist.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen in Saqqara. Über die letztjährigen Ausgrabungen in Saqqara ist vor kurzem ein zweiter Band in den Publikationen des »Service des antiquités de l'Egypte« erschienen: »Excavations at Saqqara 1906-1907 by J. E. Quibell« (Kairo, auch in Leipzig bei Karl W. Hiersemann). Es handelt sich hier zunächst um die Ausgrabungen östlich von der Tetapyramide, nämlich um eine neugefundene Pyramide und die Gräber der Karenen und Khennu aus dem alten Reich. Von größerer Bedeutung aber ist die Aufdeckung eines Koptischen Klosters, das im 5. Jahrhundert erbaut und später im 10. Jahrhundert restauriert worden ist. Doch sind noch viele Bauglieder aus der älteren Periode erhalten, namentlich zahlreiche kunstvolle Kapitelle in reicher und verschiedenartiger Ausführung und Bemalung, die von dem Nachwirken griechisch-alexandrinischen Geistes in der damaligen noch hochstehenden koptischen Kunst zeugen. Die etwas niedrige Kirche, ein Versammlungssaal darüber, luftabgeschlossene Mönchzellen, ein Tor an der Südostfront mit großen Wasserreservoiren zum Tränken der Tiere sind nachgewiesen und rekonstruierbar. Die meisten Räume waren mit Malereien geschmückt, von denen die Tafeln des Bandes »Excavations at Saqqara« auch farbige Reproduktionen geben. Unter anderen befindet sich in dem koptischen Kloster von Saqqara in der zuerst ausgegrabenen Zelle (A der Publikation) in einer Nische von 1 Meter Höhe als wichtigstes und eigenartigstes der Wandgemälde eine Madonna mit dem Jesuskind, das der Erwähnung besonders wert ist. Es ist eine trotz ihrer Steifheit in gewisser Beziehung außerordentlich naturalistische Darstellung, die für diese frühe Zeit (5. bis 6. Jahrhundert n. Chr.) sehr selten ist. Die Jungfrau ist dargestellt, wie sie das Jesuskind nährt; dabei quetscht sie mit dem zweiten und dritten Finger der linken Hand die rechte Brust in so natürlicher Weise, daß der vordere Brustteil nur wie ein Lappen erscheint. Wie es in Afrika bei den Beduinen und Negervölkern Sitte ist, ist auch angenommen, daß das Jesuskind recht lange die Muttermilch genoß; es macht den Eindruck eines drei- bis vierjährigen, kräftigen Knaben. — Die Stätte ist noch nicht erschöpft und die Ausgrabungen werden daselbst fortgesetzt werden. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× Der Berliner Kunstsalon von *Schulte* plant für den Januar 1910 eine umfassende **Anton Graff-Ausstellung**, zu der er sich der Mithilfe des Leipziger Kunsthistorikers Dr. Julius Vogel gesichert hat, der seit langem als trefflicher Kenner Graffs bewährt ist. Es ist bereits eine große Zahl Graffscher Porträts aus öffentlichem und privatem Besitz zugesagt worden. Doch werden noch weitere Anmeldungen erwartet und erbeten.

Wien. XIV. Ausstellung in der Albertina. 1909. In der Albertina kommen seit 1. September die Neuerwerbungen des Jahres 1908/9 zur Ausstellung. Auf die Ausgestaltung der Handzeichnungensammlung wurde von der Direktion das Hauptgewicht gelegt und neben manchem bedeutenden alten Blatte kamen viele Kunstblätter der neueren und neuesten Zeit in die Sammlung. Eine tuschlavierte Skizze von *Rembrandt*, die Reue des Judas, für das Bild bei den Erben Martinets in Paris (1628—1629), ist an erster Stelle zu nennen. Aus der niederländischen Schule sind weiter Blätter von *J. Ovens*, die Studie zu einem Regentenstücke, *Ph. Koninck*, *H. Borcht* und *A. Dirksz Boths* hervorzuheben. Die altitalienische Kunst ist durch einen *Raffaelschüler* mit einer trefflichen Aktfigur in der Art des Francesco Penni und mehreren Zeichnungen *A. Carraccis* und *G. Renis* vertreten.

Von Werken der älteren deutschen Kunst sind einige anonyme Meister des 16. Jahrhunderts, darunter eine lavierte Federzeichnung zu einer Genealogie Christi zu erwähnen. Der Ingolstädter *Melchior Feselen* erscheint mit einer Zeichnung auf dem Plan. Das wertvollste Blatt aus der Serie der neueren Zeichnungen ist *M. Schwinds* Aquarell »Amor und Psyche«; es scheint im Anschluß an das Fresko auf Schloß Rüdigsdorf bei Altenburg (1838) entstanden zu sein; diesem schließt sich an *E. Steinles* feingezeichnete Madonna. Altwiener Künstler sind in größerer Anzahl vorhanden; es seien nur einige genannt. *Fr. Treml*, *H. Stohl* mit einem Porträt des Malers K. Rahl, *J. Chr. Schoeller* mit Zeichnungen für den Stich zu Bäuerles Theaterzeichnung; letztere sind kulturhistorisch interessante Dokumente für die Wiener Posse der dreißiger Jahre.

Jung Wien fand mit seinem umstrittensten Vorkämpfer *G. Klimt* Eingang in die Sammlung; ihm folgen *A. Coßmann*, *Homolatsch*, *E. Simay*, *W. Hampel* und *G. Kampmann*. Der Belgier *F. W. Brangwyn* bringt eine Zeichnung, die von seinem souveränen Können Zeugnis ablegt. Die englische Kunst fand in *M. Bone* und *J. G. Hornby* mit vorzüglichen Bleistiftzeichnungen ihre würdigen Vertreter.

Eine eigene Gruppe bilden die Miniaturporträts, von denen das Porträt des Wiener Gelehrten Franz Exner von *J. Teltscher* vor allen genannt sei.

Von den zahlreichen Werken der graphischen Kunst sei nur auf einen selten gut erhaltenen Teigdruck des 15. Jahrhunderts, auf eine Reihe von Holzschnitten des 15. Jahrhunderts, aus der Auktion Schreiber stammend, und auf viele moderne und modernste Werke des Griffels und der Holzschneidekunst hingewiesen. *Dr. Anton Reichel.*

Zorn-Ausstellung. Im Kupferstichkabinett des Museums der bildenden Künste in **Budapest** ist am 26. September eine Ausstellung von Radierungen des großen schwedischen Meisters eröffnet worden, welche ein deutliches Bild von der Schaffenskunst Zorns als Radierer von Anfang (1882) an bis in unsere Tage hinein gibt. Laut Katalog, welchen der Vorstand des Kupferstichkabinetts, Hofrat Dr. Gabriel von Térey, verfaßt hat, sind im ganzen 134 Originalblätter zu sehen, von welchen 88 Stück das Eigentum des Museums bilden, wogegen 8 Blätter durch den bekannten Zorn-Sammler Thorsten Laurin, 36 durch die Kunsthandlung Bukowski, gleichfalls in Stockholm, geliehen wurden, zwei Stück entstammen der Kollektion des Dr. Paul Majowsky in Budapest. Die Blätter sind in chronologischer Reihenfolge nach Loys Delteils Katalog (Paris 1909) geordnet. Eine Anzahl der Blätter im ersten Etat — alle im Besitze des Museums — zählt zu den größten Raritäten, so z. B. »Der Fischer« (D. 53), »Paul Verlaine« (D. 92), »Junges Mädchen aus Mora am Fenster« (D. 123), das nur in 8—10 Abzügen bekannt ist; »Das lachende Modell« (D. 134) in Vernis-mou-Technik ist sowohl im ersten als auch im zweiten Etat ausgestellt. Ein weiteres sehr seltenes Blatt ist der im Jahre 1885 verfertigte sogenannte »Juge de Siebenburgen«, bekannt auch unter dem Namen »Le Bourreau de Transylvanie ou le Tzigane hongrois fumant«, das nur in 10—12 Abdrücken existiert. Sowohl Fortunat v. Schubert-Soldern als auch Loys Delteil, welche sich mit dem radierten Oeuvre des Zorn eingehend befaßt haben, bemerkten nicht, daß auf dem oberen Teile des Blattes folgende, allerdings mit dem bloßen Auge nicht

leserliche Inschrift sich befindet: 30 aug. Zigenare från Nagy Enyed Siebenbürgen aug 30 85. — Die Ausstellung bleibt bis Ende Dezember geöffnet.

Die Jubiläumskunstausstellung zu Innsbruck. Im Zusammenhange mit den festlichen Veranstaltungen, die in Tirol zum Gedächtnis der bekannten historischen Ereignisse des Jahres 1809 stattfanden, steht auch eine Jubiläumskunstausstellung. Sie ist in Ermangelung besserer Räume in einer Reihe von Zimmern der Lehrerbildungsanstalt in Innsbruck untergebracht worden. Wenn es auch an äußerem Prunk dabei fehlt, so ist doch wenigstens alles hell und freundlich. Bei dem reichlichen Vorhandensein von Platz brauchten die Kunstwerke auch nicht allzu eng zusammengedrängt und dadurch in ihrer Wirkung zu stark beeinträchtigt zu werden. Dreieinhalb hundert Werke sind es, und hätten noch mehr sein können, wäre nicht eine Anzahl von Künstlern der Veranstaltung fern geblieben. Gleichwohl konnten mit Ausnahme der ganz fehlenden angewandten Kunst alle Zweige eine Vertretung finden, die soweit genügt, daß man von der Bedeutung jener Architektur, Plastik, Graphik und Malerei einen wenigstens annähernd richtigen Begriff bekommt, die teils dem unmittelbaren Einflusse der tirolischen Landes- und Volkseigenarten, teils dem Naturell der dort herstammenden Künstler ihre Gestaltung verdanken. Diese als Mitglieder einer tiroler »Schule« bezeichnen zu wollen, ist mißlich, wahrscheinlich überhaupt nicht möglich. Dies, abgesehen von der Äußerlichkeit, daß viele von ihnen nicht in Tirol, sondern zum großen Teil in München, nicht wenige auch in viel weiter entfernten Gegenden wohnen, woraus denn vielfach eine fühlbare Beeinflussung durch die daselbst herrschenden Stileigentümlichkeiten sich ergeben hat. — Mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum kann der Bericht über das Einzelne nur kurz sein. Die Architektur bietet Entwürfe zu Kirchen von H. Fritz-Dresden, P. und Th. Huter aus Innsbruck (dieser Ortsname ist weiterhin bei allen zu ergänzen, bei denen nichts anderes angegeben ist), Entwürfe für den Umbau des berühmten Innsbrucker »Landhauses«, auch für das Museum der Tiroler Volkskunst, für ein Schloß bei Mainz von O. Huber, endlich Projekte für eine Kirche in Pola und mehrere große Verwaltungsgebäude von N. Tommasi. — Plastiken gibt es in ziemlicher Anzahl. Dabei viel Bildnisbüsten (u. a. von F. Reichart, E. Posch, R. Ruepp-Wien, Em. Pendl-Wien); Grabdenkmäler (u. a. von A. Hinterholzer und R. Ruepp-Wien); kleine Holzschnitzereien, z. T. in drolliger Auffassung von Sachser und L. Penz-Schwaz. Auch historische Figuren sind dabei, so ein Hofer und Haspinger von L. Penz, Speckbacherfiguren von Chr. Plattner und B. Bischof. Letzterer vertritt mit einem Weihwasserbecken, über dem ein Kruzifix sich befindet, auch das Fach der christlichen Kunst, ein Gebiet, auf dem sich außer ihm noch Gallmetzer-Klausen, Hinterholzer, F. Schranz-Triest auszeichnen. — Religiöse Malerei sieht man wenig. Ein paar Aquarelle von Th. Schumacher-München, Glasmalerei-Entwürfe von K. Mignon, endlich der Entwurf zu einer großen dekorativen Allegorie, »Die Religion« benannt, von dem jetzigen Düsseldorfer Huber-Feldkirch vertreten dies Fach allein. Düsseldorf hat in diesem Jahre das meiste derartige an sich gezogen. Desto reichlicher finden wir, wie erklärlich, die tiroler Geschichte von 1809 verherrlicht. Ein Einzug Hofers in Innsbruck von Th. Walch-München erweckt wesentlich gegenständliches Interesse. Weitaus tiefer sind die Schilderungen betender Landstürmer in einer Kirche und standrechtlich erschossener Bauern von C. Jordan-Straßburg, besonders das letztere Bild ein Beweis tüchtiger Naturbeobachtung, gleichzeitig freilich eine Neigung zu krasser Auffassung. Auch Defregger hat wieder zwei derartige Szenen gemalt. Die eine kleinere Darstellung zeigt, wie im November 1809 in einem Dorfe die Bauern sich versammeln, um in den Kampf zu ziehen, das andere größere Bild schildert in eindrucksvoller Weise den Abschied, den Andreas Hofer im Gefängnisse zu Bozen von den Seinigen nehmen mußte. Allen, die an der alten Art Defreggers hängen, werden beide Werke sicher Freude machen. Stehen sie doch in der Komposition, der Farbe, der inneren Erfassung durchaus den Erzeugnissen seiner früheren Zeit gleich. Wer eine größere Vertiefung des Gedankens, monumentalere Gestaltung, und damit dauerhafteren Eindruck sucht, wird dies alles eher bei den Schöpfungen von Albin Egger-Lienz finden, dem ein ganzer Saal eingeräumt ist. Von den großen Werken seiner neuesten Zeit finden wir nur eins, »Sämann und Teufel«, dies Meisterstück einfachsten Ausdruckes einer tiefen Idee. Von den geschichtlichen Bildern ist keins im Original da, durch Heliogravüren sucht man wenigstens einen Begriff von ihnen zu geben. Aber doch sind zu dem »Haspinger«, den die Gemeinde S. Martin im Gsiesertal für ihr Schützenhaus hat malen lassen, einige Kopfstudien der angreifenden Bauern vorhanden, um die Art des Künstlers an Einzelheiten zu weisen. Die übrigen Originale sind großzügig ausgeführte Kinderporträts und Volksstudien, letztere teils im Interieur, teils in der Landschaft, und so lernt der Beschauer den Künstler auch von andern Seiten kennen, die für diesen nicht minder bezeichnend sind und in der Folge wohl noch bedeutsamer und einflußreicher werden können. Volksstudien und Landschaftsbild finden sich auch außerdem reichlich. Über die Art von Matthias Schmid kann hier nichts Neues mitgeteilt werden. Es genüge zu sagen, daß er in seinen Studien von jungen Landmädchen in landschaftlicher Umgebung in jeder Beziehung seiner Eigenart treu geblieben ist. Außerdem zeigen Volksstudien u. a. A. Colli-München, A. Einberger-Brixlegg, A. Siber-Hall. Die tiroler Landschaft findet viele beredte Interpreten, darunter H. J. Weber-München, A. Nikodem, O. v. Kleiner, K. Hofer-Wien, E. Euler-Meran, den produktiven und temperamentvollen M. Angerer-Schwaz und den vielseitigen Th. Riss-Meran. Letzterer vertritt auch in einer von absichtlichem Effektsuchen nicht freien Art das Porträtfach, bei welchem außerdem L. Firmian-München, A. Penz-Frankfurt a. M., Rosa Schmid-Göringer und J. Wischniowsky-Niederndorf Beachtenswertes bieten. Endlich sei der flotten Phantasie und Vortragsweise gedacht, mit der M. Bauernfeind-Volders allerlei märchenhafte und satirische Einfälle in Gemälden und Zeichnungen ausgesprochen hat.

Dr. O. Doering-Dachau.

Zum Besten der französischen Schiffbrüchigen und ihrer Hinterbliebenen hatte Armand Dayot aus Privatbesitz **hundert englische und französische Porträts** aus dem achtzehnten Jahrhundert zusammengebracht, die jüngst im einstigen Ballspielsaal des verschwundenen Tuilerienschlosses gezeigt wurden. Der Zweck ist eigentlich ein klein wenig an den Haaren herbeigezogen und erinnert an einen humoristischen Roman von Alphons Allais, worin ein Schloßherr absolut ein Wohltätigkeitsfest veranstalten will und durchaus keinen Bedürftigen auftreiben kann. Indessen mag hier einmal das Mittel den Zweck heiligen. Bekommen nachher die Schiffbrüchigen wirklich etwas, nun um so besser. Man kann nicht sagen, daß die hundert Frauenbildnisse die gehegten Erwartungen überträfen oder auch nur rechtfertigten. Denn nicht wahr: wir haben doch hohe Erwartungen und versprechen uns aparte Leckerbissen, wenn wir ausgehen, um hundert Porträts der Franzosen und Engländer des achtzehnten Jahrhunderts zu sehen? Und dabei schneiden die Franzosen noch schlechter ab als die Engländer, was allerdings nicht allzu verwunderlich ist.

Man macht sich in dieser Ausstellung nur klarer als vorher, daß die französischen Porträtisten des achtzehnten Jahrhunderts gänzlich veraltet und überholt sind, während man das nämliche keineswegs von den Engländern sagen kann. Keinem heutigen Maler würde es einfallen, bei einem Porträt van Loo, Nattier, Largillière, Madame Vigée Le Brun, Greuze, Tocqué oder Drouais zum Vorbilde zu nehmen. Dahingegen fällt es, wie man sich immer wieder im »Salon« überzeugen kann, tagtäglich zwei Dutzend Porträtisten ein, Bildnisse in der Art des Reynolds, Gainsboroughs, Opies, Hoppners usw. zu malen. Trotzdem ist es wenigstens in dieser Ausstellung, wo allerdings nicht gerade die schönsten Perlen der Bildniskunst des achtzehnten Jahrhunderts vereinigt sind, beinahe schwer, den Franzosen oder den Engländern den Vorzug zu geben. Im Grunde spielen sie alle beide Theater, stolzieren sie diesseits wie jenseits des Kanals auf Stelzen. Allerdings ist in Frankreich Racine, in England aber Shakespeare der Herr des Theaters, und wenn denn einmal gemimt werden muß, ist uns Shakespeare doch um ein beträchtliches lieber. James Northcote, einer der hier vertretenen englischen Porträtisten, — und zwar vertreten mit einem ganz ausgezeichneten Doppelbildnis, eine der schönsten Arbeiten in der ganzen Ausstellung, — nannte dereinst in einem Gespräch mit dem Maler James Ward den damaligen Oberhofmaler der Londoner Gesellschaft Thomas Lawrence, einen man-milliner, eine männliche Putzmamsell, und daran ist ohne Zweifel etwas Wahres. Das Schlimme aber ist, daß beinahe alle diese Leute etwas von der Putzmamsell oder vom Tapezierer an sich haben, nicht nur Lawrence, sondern auch Gainsborough, Opie, Hoppner, Romney, ja sogar Reynolds und Raeburn. Alle konnten mitunter auch ein simples und natürliches Porträt malen, aber das taten sie offenbar nur, wenn sie für sich und nicht für die gut zahlende Kundschaft arbeiteten. Die Schauspielerin Nelly O'Brien von Reynolds, Mrs. James Campbell von Raeburn, das Mädchen von Cornwallis von Opie, Mrs. Williams von Hoppner bieten dafür bezaubernde Beispiele. Aber diejenigen Maler, die uns hier am besten gefallen, waren gar nicht Porträtisten, sondern versuchten sich nur nebenbei im Bildnis: die reichen Engländer ließen sich von ihnen nicht malen. Da ist ein ganz famoses Bildnis von Henry Morland, der sich kümmerlich als Graveur durchs Leben schlug und nur durch seinen Sohn George bekannt geworden ist, und da sind fünf Porträts von Hogarth, von denen wenigstens die dem Museum in Cambridge gehörige »Tochter des Dr. Arnold« vermutlich den allermeisten Besuchern lieber ist als alle hier gezeigten Arbeiten der großen englischen Hofporträtisten. Bei den Franzosen ist es noch ein klein wenig schlimmer. Sogar David, der doch ganz wunderbare Bildnisse gemalt hat, — zum Beispiel »die drei häßlichen Weiber aus Gent« — wirkt hier nur konventionell und glatt und gehört ganz in die Gesellschaft von Drouais und Madame Vigée Le Brun. Da freut man sich doppelt über die drei einfachen und natürlichen Bilder des sonst nicht allzuhoch geschätzten Perronneau, und auch die beiden zugewanderten Pariser Roslin und Kucharsky steigen hier in der Wertschätzung. Fragonard ist mit einer Perle vertreten, die ein Besnard aus der besten Zeit sein könnte, so prächtig rauschen da Rot und Orange zusammen, und Prud'hon endlich ist mit dem Porträt der Madame Copia erschienen, einem der allerschönsten und besten Bildnisse der letzten 120 Jahre. Der Besuch lohnt sich also doch, obgleich man eine gewisse Enttäuschung nicht ableugnen kann. Die großen und bekannten Porträtisten findet man weit, weit besser in den öffentlichen Sammlungen von London und Paris. aber die hier gezeigten Northcote, Hogarth, Morland, Prud'hon, Fragonard, Perronneau sind so interessant, daß es der Reynolds, Gainsborough, David und Vigée Le Brun gar nicht bedarf.

K. E. Schmidt.

× Pazaureks Stuttgarter Anregung hat bis nach **Mailand** gewirkt, wo Anfang November eine **»Ausstellung des schlechten Geschmacks«** eröffnet werden soll, die der dortige Künstlerverein »Famiglia artistica« veranstaltet. Es sollen darin besonders schlagende »Manifestationen des Ungeschmacks« vorgeführt werden, um den Nachkommen der Zeitgenossen Lionardos einmal handgreiflich klar zu machen, welche Barbareien heute in ihrem Lande getrieben werden. Eine solche Ausstellung ist in Italien allerdings besonders nötig. Und da die Veranstaltung just in Mailand in Szene gesetzt werden soll, so sollte man doch neben den berühmten Bildern aus Briefmarken oder Zigarrenbinden und ähnlichen »Phantasieartikeln« auch eine Probe der landesüblichen Grabdenkmalkunst aufstellen, die den schönen Friedhof der alten Langobardenstadt zu einem künstlerischen Kinderschrecken gemacht hat.

In **New York** ist eine Ausstellung *niederländischer Gemälde* aus öffentlichem und privatem Besitze eröffnet worden, zu deren Besuch auch mehrere deutsche Gelehrte nach Amerika gereist sind. Wir werden einen illustrierten Aufsatz über die Ausstellung bringen.

SAMMLUNGEN

Eine starke Sensationsnachricht bringt die Times vom 23. Oktober inbezug auf die vom Berliner Museum erworbene Wachsbüste des Leonardo. Der Gewährsmann der Times behauptet also folgendes: Die Büste stammt erst aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und wurde von einem begabten Bildhauer namens K. C. Lucas nach einem Gemälde von Leonardo modelliert, das der seinerzeit sehr bekannte Kunsthändler Buchanan jenem zeigte und von Albert Lucas, dem Sohne des Bildhauers, kopiert wurde. Dieser lebt noch heute als Maler tätig. Buchanan forderte Lucas senior auf, mit Unterlage des erwähnten Gemäldes eine Wachsbüste herzustellen. Dies geschah auch, und das Bildwerk verblieb bis zum Tode seines Urhebers, das heißt bis zum Jahre 1883 in dessen Besitz, ging dann an seinen Sohn Lucas junior über, der sein Haus nebst gesamtem Inhalt, also auch inklusive der Wachsbüste an Mr. Simpson verkaufte. Daß das Werk identisch mit der jetzt in Berlin befindlichen Büste ist, bezeugen Photographien von Lucas senior, die der Sohn noch heute besitzt. — Soweit die Times. Wir haben uns verpflichtet gefühlt, diese Aufsehen erregende detaillierte Mitteilung hier abzudrucken, legen ihr aber so lange kein ernsthaftes Gewicht bei, als Dr. Bodes Gründe für die Echtheit nicht bekannt sind.

× Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat jetzt in seinen beträchtlich erweiterten Studiensälen einige Vitrinen aufgestellt, die dem Publikum eine **Anschauung von der graphischen Technik** und von der Entstehung der Bilddrucke in den verschiedenen Verfahren vermitteln sollen. Der treffliche Gedanke ist durch Direktor Dr. Friedländer und seinen Assistenten Dr. Gensel mit großer Umsicht ausgeführt worden. Höchst instruktiv hat man Drucke in den verschiedenen Zuständen mit den Instrumenten verbunden, die bei der Herstellung in Anspruch genommen wurden; ähnlich wie es manche größere Provinzialmuseen, denen lehrhafte Aufgaben nahe liegen (z. B. das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg), schon früher eingeführt haben. Die Kunst des Holzschnitts wird sehr hübsch zur Anschauung gebracht durch Arbeiten von Emil Orlik. Zwei Blätter seiner Hand zeigen zugleich den japanischen Holzschneider und Bilddrucker bei der Arbeit; Schneidemesser, Pinsel zum Auftragen der Farben, Farbenantreiber mit Bambusumhüllung liegen daneben. Eine Kupferplatte mit einem Porträt aus dem 17. Jahrhundert (der Abdruck selbst

ist beigefügt) belehrt über die Technik des Grabstichels. Eine andere Platte, mit Ätzgrund überzogen, verdeutlicht durch eine angefangene Landschaft die Tätigkeit der Radiernadel. Eine dritte zeigt nach Entfernung des Ätzgrundes eine Arbeit des ausgezeichneten Berliner Radierers Georg Friedrich Schmidt, die Nachbildung eines Rembrandtschen Porträts. Schließlich ist neben Hochdruck und Tiefdruck der Flachdruck der Lithographie berücksichtigt. Man sieht eine Inkunabel des Berliner Steindrucks: einen mit lithographischer Kreide gezeichneten Pferdekopf von Wilhelm Reuter (1805). Sodann lithographische Federzeichnungen Menzels aus dem Jahre 1837 (Bildnisse von Jussuf Bey und Pückler-Muskau). Schließlich einen gekörnten Solnhofer Stein mit einer Arbeit von Karl Kappstein, der die moderne Ausgestaltung der Technik veranschaulicht. Die Materialien, Schaber, Nadeln, Messer, Kreiden, Tuschen usw. sind auch hier beigefügt.

Rom. In diesen Tagen ist endlich das **Mädchen von Anzio,** welches die italienische Regierung für 450000 Lire gekauft hat, von Anzio in das Thermenmuseum gebracht worden und wird wohl im November in einem der Säle ausgestellt werden. Durch das wunderbare Werk praxitelischer Schule bekommt das schöne, reiche Museum der Diokletiansthermen einen neuen großen Reiz.

VERMISCHTES

Ein deutsch-französischer Künstlerstreit in Argentinien. Die in Paris erscheinende Tageszeitung »Action« weiß von einem Streit zwischen deutscher und französischer Kunst zu berichten, der sich weit hinten und drüben in Südamerika abspielen soll. Also berichtet das französische Blatt: »Bekanntlich hatte die Republik Argentinien eine Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen für ein großartiges Nationaldenkmal ausgeschrieben, woran sich fünfundsiebzig Künstler beteiligt haben. Von den fünfundsiebzig Konkurrenten waren vierundvierzig Franzosen, aber trotzdem wurde nur ein einziges französisches Projekt zurückbehalten und mit dem deutschen Projekt gleichzeitig an die erste Stelle gesetzt. Darnach folgten die spanischen, italienischen, belgischen und argentinischen Skizzen. Jetzt sind die neuen Skizzen, in einem Sechstel der eigentlichen Größe ausgearbeitet, in Buenos Ayres ausgestellt. Wie man sich denken kann, ist der Kampf ein Zweikampf zwischen dem französischen Projekt von Paul Gasq und dem deutschen von Gustav Eberlein. Nach dem einmütigen Urteil aller, welche die beiden Projekte gesehen haben, läßt die französische Skizze die deutsche weit hinter sich. Sie besteht aus einem Pylon, der von einer vergoldeten Bronzegruppe gekrönt wird und an dessen Fuße sich mehr als dreißig Figuren in herrlicher Anordnung befinden. Das Ganze ruht auf einem kreisrunden Treppenaufbau, der mit Brunnen geziert ist, und hat eine Gesamthöhe von 36 Metern. Das deutsche Projekt ist in der Art der »Bürger von Calais« von Rodin, dessen Schüler Eberlein ist; es ist das ein verstreuter Stil. Nun wohl, trotz der Einmütigkeit des Publikums und der Kritik ist die Vergebung des anderthalb Millionen betragenden Preises unsicher. Die deutsche Regierung unterstützt ihren Landsmann mit wilder Energie. Sie tut alles, damit er den Preis erringe. Unsere Regierung weiß es und bleibt nicht untätig; aber sie hat sich neulich geweigert, eine argentinische Anleihe an der Börse zuzulassen, und dieser Umstand wird vielleicht schweren Einfluß ausüben«. Wer hätte gedacht, daß Gustav Eberlein Schüler Rodins sei und in der Art der »Bürger von Calais« arbeite? Im übrigen mag es den Deutschen wohl einerlei sein, wer das argentinische Denkmal macht. Wenn man in der Villa Borghese den entsetzlichen Goethe Eberleins sieht, — an welchem wahrlich nichts an Rodin erinnert — könnte man beinahe wünschen, daß der Franzose den Preis erhalte. Indessen ist Buenos Ayres nicht Rom, und was uns hier beschämt, mag uns in Südamerika zur Ehre gereichen. Jedenfalls aber brauchen wir uns nicht zu ereifern, und wir werden es kaltblütig ertragen, wenn Herr Gasq und nicht Herr Eberlein die argentinischen Gelder einheimst. *K. E. Schmidt.*

LITERATUR

Alois Wurm, *Meister- und Schülerarbeit in Fra Angelicos Werk.* Straßburg, Heitz, 1907. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 53.)

Hier hat sich offenbar ein Anfänger die Aufgabe gestellt, bei Fra Angelico das Werk des Meisters von der Schülerarbeit zu scheiden. Gewiß ein lobenswertes und zugleich interessantes Unternehmen. Herrscht doch gerade im opus dieses religiösen Malers große Dunkelheit und Unklarheit. Aber der Weg, auf dem der Autor die äußerst schwierige Aufgabe leichter Hand zu lösen gedenkt, ist kühn und gewagt. Es ist so ganz die Art schneller, leichter Kritik, wie sie durch Morelli und seine Schule fast als etwas Krankhaftes um sich gegriffen hat. Der Autor fertigt ein Bild nach dem andern trocken und nüchtern ab, ohne sich und dem Leser ein klares Bild von der Manier des Meisters und seiner Schüler zu schaffen. Was ihm nicht gefällt, wird unter die Schülerarbeit verwiesen, so daß eigentlich herzlich wenig als eigenhändige Leistung des Meisters übrig bleibt. Er bedenkt dabei nicht, daß der Künstler am Anfang einer Kunstentwickelung steht und so noch nicht im Besitz einer fertigen Bildersprache und Manier war. Und es ist doch recht unwahrscheinlich, daß der Frate überall, fast bei jedem Bild Schülerhilfe herangezogen hat. Im eigenartigen Kontrast zu den vielen abfälligen, oberflächlichen Kritiken stehen die begeisterten pathetischen Lobeserhebungen ob der Größe des Meisters, dem kein Masaccio oder Donatello, höchstens Leonardo da Vinci ebenbürtig sei. Betrachten wir das Werk als eine Studie, die am Beginn einer weitgehenden Forschung und tiefer Kritik steht! Aber der Autor möge sich noch voller und tiefer hineinleben in das Schaffen dieses edlen Frate von S. Marco. Gewiß tut er recht daran, wenn er nicht leichtgläubig wie andere Biographen alle ihm zugeschriebenen Werke annimmt. Indes eine große Kritik übt erst einmal am eigenen Urteil Kritik und strebt darnach, eine klare, geschlossene, künstlerische Vorstellung von der Individualität des auserwählten Meisters zu gewinnen, wobei auch die Schatten und Schwächen zur Modellierung notwendig sind. Das kann nur als Frucht langjährigen Studiums erfolgen, besonders bei solch einer Kunst, die noch von den Mängeln beginnender Schulbildung behaftet ist. Mit der scharfen Kritik ist eben nur der Anfang im Studium gemacht. Es lohnt sich bei der mangelhaften Klarheit der Vorstellung gar nicht, auf die einzelnen Behauptungen einzugehen. Wenn der Autor erst einmal ein deutliches Bild von der künstlerischen Persönlichkeit und Sicherheit zur Definition seiner Manier gewonnen hat, wird er eine wirkliche Kritik und auch eine monographische Behandlung dieses edelsten Idealisten in der Kunst des Quattrocento uns geben können. *F. Knapp.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 5. 5. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DER PARISER HERBSTSALON

Der Herbstsalon hat, was man in Frankreich eine »schlechte Presse« nennt, und man kann nicht sagen, daß er dieses Schicksal nicht verdiente. Von Anfang an war den ein klein wenig hinter die Kulissen des Pariser Kunstgetriebes schauenden Beobachtern sehr bemerklich, daß bei der Gründung dieser neuen großen Kunstausstellung die Kunsthändler mehr als billig beteiligt waren. Und dieser Einfluß ist von Jahr zu Jahr stärker und augenfälliger geworden. Die Pariser Händler haben sich des Herbstsalons bemächtigt, um ihre Leute und ihre Ware vor das Publikum und an den Mann zu bringen. Es ist ja kein Geheimnis, daß seit dem Bombenerfolge, den der Pariser Händlertrust mit den Impressionisten hatte, sich ein neuer Trust gebildet hat, der ein gleiches mit der allerneuesten Richtung versucht, mit den Nachahmern und Nachfolgern von Gauguin, Cézanne und Toulouse-Lautrec. Ob das dem Trust gelingen wird, bleibt abzuwarten, sicher ist, daß die Sache recht geschickt und tüchtig gemacht wird und daß nicht nur die französische, sondern auch die deutsche Kritik, aus lauter Angst rückständig zu scheinen, den Rummel mitmacht. Nur das kaufende und zahlende Publikum, auf das es doch schließlich ankommt, bleibt widerspenstig, und wenn man die Erzeugnisse dieser Cézannenachahmer und Gauguinschüler betrachtet, fühlt man sich versucht, dem Publikum zu dieser seiner kühlen Haltung Glück zu wünschen. Übrigens ist die Sache doppelt komisch oder doch merkwürdig für denjenigen, der mit den verzweifelten Bemühungen der genannten Kunstheroen näher Bescheid weiß. Alle drei, Cézanne, Gauguin und Toulouse-Lautrec waren unglücklich, weil sie niemals vollbrachten, was ihnen als Ideal vorschwebte. Cézanne besonders hielt die Leute, die seine nach seiner eigenen Ansicht schlechten, unfertigen und wertlosen Versuche für vollkommene Meisterwerke ausgaben und teuer bezahlten, für Ignoranten und Verrückte, und so oft ein junger Maler zu ihm kam und ihn um Rat fragte, sagte er ihm: »Machen Sie, was ich machen möchte, aber nicht, was ich mache!«

Wenn nun der Herbstsalon infolge dieses Umstandes dem Salon der Unabhängigen ähnlich ist, so unterscheidet er sich doch ganz wesentlich von diesem durch den Umstand, daß er eine Jury hat. Diese Jury, in der die von den Händlern geschobenen Koryphäen den Ausschlag geben, läßt nur zu, was zu dem Ring gehört oder ihm nahe verwandt ist. Und dann wird die Vorführung pompös und prätentiös hergerichtet. Dies ganz besonders ist der Unterschied zwischen den Herbstlichen und den Unabhängigen. Bei den Unabhängigen geht es zwanglos und bescheiden zu. Da findet man in jedem Jahre ein paar unbekannte und neue Namen von Leuten, die redlich und ehrlich das malen, was ihnen richtig und schön scheint. Ob sie damit recht oder unrecht haben, ist ganz einerlei, solange die Leute ehrlich sind und keinen Humbug treiben, und solange sie sich als Suchende bescheiden vorstellen. Wenn sie aber, wie sie es im Herbstsalon tun, als Heroen auftreten, die bereits den Gipfel des Parnasses erreicht haben und nun aus unnahbarer Höhe voller Verachtung auf die armselige Plebs zu ihren Füßen herabschauen, dann — nun dann wendet sich der Gast mit Grausen und denkt, den Kunsthändlern sollte doch eigentlich der französische Staat kein Ausstellungslokal zur Verfügung stellen.

Da nun im Herbstsalon eigentlich nur die echten oder falschen wilden Männer des neuesten Kunsthandeltrustes ausstellen, — sehr viele von ihnen sind nämlich nicht echter als die wilden Männer unserer Jahrmärkte, die lebendigen Tauben den Kopf abbeißen, solange sie im Käfig vorgeführt werden, nachmals aber fein gesittet im Wirtshaus sitzen wie andere Sterbliche auch — so fände das Publikum überhaupt kein Interesse mehr an dieser Ausstellung, wenn es nicht in jedem Jahre einige Sonderanstalten gäbe, die das Interesse reizen und den Besucher locken. Freilich macht auch dabei die Händlerschaft ihr Geschäft. In der heurigen Ausstellung von Figurenbildern Corots sieht man fast nur Sachen, die man in den Schaufenstern der Händler schon seit Jahren gesehen hat. Trotzdem ist die Sache schön und interessant. Freilich muß man über die wilden Männer staunen, die mitten unter ihre Talmi-Urwaldkunst einen ebenso begabten wie ehrlichen Meister zu versetzen wagen, und man kommt beinahe auf den Verdacht, in gewissen Dingen seien die Leute wirklich so naiv, wie sie in ihren Malereien glauben machen möchten. Im vorigen Jahre haben sie ja sogar Zeichnungen von Ingres ausgestellt! Einige der Sachen Corots, die hier gezeigt werden, sind ausgezeichnet, die meisten sind nur von der Bank gefallene Hobelspäne. Das

Beste, das kleine Bildchen in leuchtendem Perlgrau, und die Italienerin in Blau, erinnern in ihrer überaus feinen Harmonie, ihrer farbigen Leuchtkraft, ihrer einschmeichelnden Lufthülle an keinen Geringern als Vermeer van Delft, dessen Amsterdamer Bilder man wohl einmal neben den besten Figurenbildern Corots sehen möchte.

Zum zweiten hat ein gutmeinender Ausschuß einige zwanzig Gemälde und ebensoviele Zeichnungen von Hans von Marées hergebracht. Es ist gewiß sehr löblich, wenn man sich die Mühe gibt, die unglaubliche Ignoranz der Franzosen, was die Kunst und überhaupt alle Zustände des Auslandes angeht, einigermaßen aufzuhellen, obgleich ich für mein Teil das für ein vergebliches Bemühen halte, womit man auf keinen Dank rechnen darf. Aber das muß dann doch anders gemacht werden. Vor allen Dingen fragt es sich sehr, ob gerade Marées der Mann ist, den man auf diese Weise der Welt näherbringen kann. Ich fürchte, das ist bei ihm nicht besser möglich als bei Puvis de Chavannes. Wenn man die Malereien des Puvis an Ort und Stelle im Pariser Pantheon, in den Treppenhäusern der Museen von Amiens, Rouen, Lyon, Marseille sieht, so macht das einen ganz, ganz andern Eindruck, als wenn man etwa einige Skizzen und Zeichnungen, seinen Pauvre Pêcheur, das Porträt der Fürstin Kantakuzen und ähnliches vereinigt sähe. Bei dieser letzteren Zusammenstellung bekommt man wirklich gar keinen Begriff von der Kunst des Puvis. Dieser war eben ein großer Dekorator, und nur in seinen großen Dekorationen kann man ihn wirklich erkennen.

Hans von Marées geht es meines Erachtens ebenso. Wenn man im Neapeler Aquarium die Treppe hinaufsteigt und dann in der Bibliothek die Wandgemälde sieht, ist man einfach wortlos vor Staunen und Entzücken. Man fühlt, daß hier ein ganz wunderbarer Künstler gearbeitet hat, einer der gewaltigsten, begabtesten, anmutigsten und stärksten dekorativen Meister, die wir Deutschen jemals gehabt haben. Vor den Bildern und Zeichnungen im Pariser Herbstsalon fühlt man das gar nicht. Selbst wer die Arbeiten in Neapel kennt, hat hier nur ein schwaches Echo der dort erfahrenen Gefühle, so schwach, daß man von einer Enttäuschung sprechen kann. Und daran ist nicht allein die Eigenart des Malers schuld, sondern auch die Veranstalter der Ausstellung sind nicht frei von Schuld. Vor allen Dingen hätten sie sich für diesen elend belichteten Raum bedanken müssen, in dem man nicht ein einziges Bild ohne einen fatalen Reflex beschauen kann. Wenn die Leute vom Herbstsalon keinen besseren Raum hergeben wollten, hätte man lieber auf das ganze Unternehmen verzichten müssen. Dann ist der die Wände bedeckende Stoff so schlecht wie nur möglich gewählt. Für die hellen und schreienden Farben der wilden Männer mag die hellgelbliche Leinwand vorzüglich sein, für die dunkel gehaltenen Bilder von Marées ist sie einfach tötlich. Man sieht nur noch einen dunkeln Fleck auf hellem Grunde. Ich verstehe nicht, wie man einen solchen Fehler hat begehen können, und ich begreife, daß einer der hervorragendsten Pariser Kritiker von »schmutziger Farbe« bei Marées spricht. Sie ist genau ebenso »schmutzig« wie die der Venezianer, aber auch die Venezianer würden schwarz und schmutzig wirken, wollte man sie auf helleuchtendem Grunde präsentieren.

Es gibt außerdem noch einen »deutschen Saal« im Herbstsalon, und das ist eine der nicht am wenigsten merkwürdigen Erscheinungen bei dieser Ausstellung. Die armen Franzosen, die hier mit der »deutschen Kunst« Bekanntschaft machen sollen, erhalten eine sonderbare Vorstellung von deutscher Kunst! Es sind gerade sieben Leute hier vertreten, und nun versuchen Sie einmal, sich die Sieben herzurechnen, die man dem Auslande als Vertreter der zeitgenössischen Kunst vorführen könnte. Da Sie es aber gewiß nicht erraten werden, seien die sieben Namen genannt: Schocken, Rösler, Bülow, Dora Hitz, Max Beckmann, und die beiden Bildhauer Georg Kolbe und Gerstel. Ich sage nicht das geringste gegen die Begabung der sieben, aber sie sollten doch auch den Schein vermeiden, im Auslande die deutsche Kunst vertreten zu wollen. Die Sache ist um so befremdender, als außerdem einige dreißig reichsdeutsche Künstler im Herbstsalon ausstellen, diese aber verstreut unter den anderen Nationen. Wenn man, abweichend von dem in den Pariser Kunstausstellungen herrschenden Brauche, einen besonderen deutschen Saal einrichtete, hätte man doch wenigstens die sämtlichen deutschen Aussteller darin aufnehmen müssen.

Sehr interessant ist die Ausstellung von Zeichnungen, Lithographien und Radierungen Steinlens. Allerdings lernen wir da nichts Neues, denn die umfassende Gesamtausstellung, die Steinlen vor einigen Jahren zeigte, hat uns diesen trefflichen Künstler von allen Seiten bewundern lassen. Hier kommt er nur als Illustrator zur Sprache, von den ältesten Zeichnungen, die er für den einst über Gebühr gepriesenen Kabaretier Aristides Bruant — nicht zu verwechseln mit dem Premierminister Aristides Briand — machte, bis zu den soeben erst in einer Prachtausgabe der Gedichte Richepins erschienenen Illustrationen der Chansons des Gueux. Es wäre müßig, ein Wort zum Lobe dieses begabten, ehrlichen, tapferen und alles in allem vortrefflichen Zeichners zu sagen.

Ein anderer Sondersaal gehört dem noch nicht lange verstorbenen Holländer ten Kate, der in zarten Flachlandstimmungen ebenso exzellierte wie in kräftigen Farbenharmonien seiner heimischen Häfen und Küsten. Endlich ist da noch ein Sonderraum, der die Besucher mächtig anzieht.

Madame Besnard, die Gattin des bekannten Malers, die selbst künstlerisch tätig ist und einige vortreffliche Statuen für die von ihrem Gatten ausgemalte Kapelle in Berck sur Mer geschaffen hat, hat eine Ausstellung von Kinderzeichnungen veranlaßt. Daß diese Kinderzeichnungen gerade im Herbstsalon gezeigt werden, schmeckt allerdings auf den ersten Blick etwas nach Ironie, denn im Herbstsalon stellen alle jene Künstler aus, die sich redlich abquälen, um wie kleine Kinder zu malen, zu zeichnen und zu modellieren. Aber

Frau Besnard versichert in einem Aufsatze, der in der Zeitschrift »Les Idées modernes« erschienen ist, daß ihr jede Ironie fernliegt. Ganz im Gegenteil faßt sie die Sache sehr ernst auf und möchte eine gründliche Reform des Zeichenunterrichts herbeiführen. In dem erwähnten Aufsatze sagt sie, die Zeichnung sei gewissermaßen die Schrift der Analphabeten, und die Kinder begännen viel eher zu zeichnen als zu schreiben. Nachher verlöre sich die zeichnerische Begabung der Kinder, weil sie unbeachtet bleibe und nicht gefördert würde. In Wirklichkeit aber dürfe die Kunst des Zeichnens sowenig das Privilegium des bildenden Künstlers sein wie die Kunst des Schreibens das des Schriftstellers. Jedermann solle zeichnen können so gut wie schreiben. Diese Ideen, die nicht gerade neu sind, denn viele berühmte Künstler haben sich in vergangenen und neueren Zeiten ähnlich ausgesprochen, werden von der Künstlerin recht geistreich ausgeführt, und das Geistreichste ist wohl die genaue Ausführung des Nutzens, welche die allgemein verbreitete Zeichenkunst auf die bildende Kunst ausüben müsse. Während man nämlich denken sollte, daß die allgemeine Ausbildung im Zeichnen eine Vermehrung der mittelmäßigen Künstler nach sich ziehen müsse, daß also das Proletariat der bildenden Kunst dadurch zunehmen werde, ist Madame Besnard genau der entgegengesetzten Ansicht. Sie meint, wenn erst jedermann zeichnen könne, werde sich kein Mensch mehr von den mittelmäßigen Künstlern, die nicht zeichnen können, aufs Eis locken lassen. Die Erfolge dieser Leute lassen sich nach ihrer Ansicht gerade dadurch erklären, daß die meisten Menschen nicht zeichnen können und keine Ahnung davon haben, was Zeichnen eigentlich ist. Wörtlich sagt sie: »Diese künstlerische Erziehung der Massen wird das Ende der Überproduktion mittelmäßiger Kunstwerke herbeiführen. Denn kein ernsthafter Mensch wird es mehr wagen, als Kunstwerke Arbeiten öffentlich auszustellen, die jedes zwölf bis fünfzehn Jahre altes Kind ebenso gut oder besser machen kann.« — Madame Besnard geht auch auf die Technik des Zeichenunterrichts ein und verwirft ganz das Zeichnen nach Vorlagen. Allein wirkliche Gegenstände, Pflanzen, Tiere, Menschen sollten selbst von den Anfängern gezeichnet werden, die geometrischen Vorbilder aber seien ganz und gar zu verwerfen. Es ist in Paris die Rede von der Gründung einer Liga, welche diese Ansichten zur Durchführung bringen soll. Inzwischen hat Frau Besnard bei den Leitern des Herbstsalons durchgesetzt, daß der diesjährige Salon eine Abteilung für Kinderzeichnungen enthält. Diese Ausstellung soll die Richtigkeit der oben dargelegten Anschauungen beweisen. Vermutlich aber werden die meisten Besucher des Herbstsalons dabei nicht mehr lernen, als die Tatsache, daß es im Herbstsalon eine ganze Anzahl Wickelkinder von vierzig und mehr Jahren gibt, deren Arbeiten in diese Kinderabteilung gehören, anstatt in den andern Sälen die Wände zu bedecken.

KARL EUGEN SCHMIDT.

NEUANORDNUNGEN, VERMEHRUNGEN UND AUSSTELLUNGEN IM BRITISH MUSEUM

Der Verwaltungsrat des Museums hat im Süden der Skulpturengalerie einen Anbau von 70×40 Fuß errichten lassen, um einen Teil der etwa seit 25 Jahren im South Kensington Museum befindlichen Gipsabgüsse altgriechischer und römischer Bildwerke aufzunehmen. Kopien solcher Skulpturen, die nämlich das British Museum im Original besitzt, sind nicht hierher übergeführt worden. Wenn man daher in die Versuchung kommen sollte, die neuangelegte Sammlung als unvollständig gegenüber ähnlichen kontinentalen oder selbst nur den Kollektionen von Oxford und Cambridge anzusehen, so muß man sich vergegenwärtigen, daß erstere keine unabhängige Einheit zu bilden bestimmt wurde, sondern als ein Supplement für das Studium der Bildhauerarbeiten in den angrenzenden Sälen.

Unmittelbar am Eingange der neuen Galerie, zur Rechten, sind Fragmente von Gnossos, Werke im frühkretischen Stil und das Löwentor von Mykenä aufgestellt. Dann folgen die ältesten Skulpturen des historischen Griechenlandes bis zum Apollo delle Terme, an dessen Base sich die Bemerkung findet, daß er in der Tiber, in der Nähe der palatinischen Brücke in Rom, im Jahre 1891 entdeckt wurde. Am Ende des Saales erblicken wir die Skulpturenwerke von Olympia nebst Beispielen aus dem vierten Jahrhundert, wie den Hermes und die Aphrodite von Praxiteles, sowie Scopas' Niobe. Die hellenistische, rhodische und pergamenische Schule sind gleich gut vertreten; nicht minder die Periode des römischen Kaisertums. Ganz besonders zur Geltung kommt hier zum ersten Male ein Objekt, das bisher im South Kensington seiner ungünstigen Aufstellung wegen fast gar nicht beachtet worden war. Es ist der tatsächlich künstlerisch hergestellte Abguss des prächtigen sogenannten Alexander Severus-Sarkophags, dessen Original das Kapitolinische Museum in Rom ziert. Die Kopie wurde vor ungefähr 60 Jahren von einem Mr. Windus dem Museum zum Geschenk gemacht, weil man die berühmte, 1845 zertrümmerte, aber wie bekannt tadellos restaurierte »Portland-Vase« mit jenem Grabmal in Verbindung brachte. Die, heute jedoch — namentlich in den letzten Monaten — stark erschütterte Tradition besagt nämlich, daß die »Portland-Vase« sich ursprünglich im Alexander Severus-Sarkophag befunden habe! Die früheste, eingehende Beschreibung des schönen Gefäßes erfolgte durch Josiah Wedgwood, und gerade hier knüpft sich an seinen Namen ein doppeltes besonderes Interesse. Er war eifrig bemüht, nicht nur das Material für die Herstellung von Kopien nach alten Originalen zu verbessern, sondern auch in der Formgebung die Schönheit der antiken, so vornehmlich der etrurischen Gefäße zu erreichen. Zweitens wurde im British Museum eine dem Institut geschenkte Sammlung alter Wedgwood-Fabrikate aufgestellt, die wohl als die kostbarste ihrer Art anzusehen ist.

Unter den englischen Sammlern um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gab es keinen Angeseheneren als Isaac Falcke. Während eines Zeitraums von fast 50 Jahren sammelte er mit Geschmack und Verständnis in der denkbar unauffälligsten Weise Kunstschätze aller Art. Sein Lieblingsgegenstand blieb jedoch Wedgwood-Ware, für deren Einkauf die damalige Zeit noch günstige Gelegenheit bot. Die dem British Museum nunmehr überwiesene Sammlung von Mr. Falcke umfaßt ca. 800 Nummern, meistens hervorragende Objekte, die ihrem materiellen Wert nach auf 800000 Mark geschätzt werden. Eine beträchtliche Anzahl der Arbeiten ist bisher niemals öffentlich ausgestellt gewesen. Ferner zeichnet sich die Kollektion durch eine Reihe von Originalwachsmodellen aus, die nicht

zur Ausführung gelangten, und endlich sind die ursprünglichen Formen für Flaxmans Porträtserie vorhanden. Letztere, von außergewöhnlicher Schönheit, tragen die Signatur Flaxmans, und ebenso stehen unter den dargestellten Personen ihre Namen von des ersteren Hand. Den bedeutendsten Wert legte Mr. Falcke stets auf eine zur Sammlung gehörige und von Flaxman hergestellte Kopie der »Portland-Vase«, die dem Original fast gleichkommt. Der Umstand, daß nicht wenige dieser Werke der Kleinkunst reich gefaßt sind, bezeugt die Hochschätzung, die man ihnen zollte. Flaxman war einer der ersten von denen, die nach Winckelmanns Vorgang in den Geist der antiken Kunst einzudringen suchten, und in vielen seiner Schöpfungen zeigt sich eine überraschende Größe der Komposition, verbunden mit einem edlen, reinen Stil. Die in seinen Werken zum Ausdruck kommende stille, ruhige Kunst zwingt zur inneren Einkehr, Sammlung und Beschaulichkeit. Merkwürdigerweise galt bis vor einigen Wochen eine Hauptarbeit Wedgwoods, ein kostbares Tafelservice von 952 Stücken, das der Meister für die Kaiserin Katharina von Rußland für 3000 £ angefertigt hatte, als verschollen oder vernichtet. Einflußreiche englische Kunstfreunde ließen jedoch in ihren Bemühungen, das Tafelservice wieder aufzufinden, nicht nach, und es gelang ihnen auch, dasselbe so gut wie vergraben in Peterhof zu entdecken. Der Kaiser von Rußland wird demnächst baldigst sein Besitztum für eine Ausstellung in London leihen.

Endlich veranstaltete das British Museum auf Veranlassung des Direktors vom Kupferstichkabinett, Mr. Sidney Colvin, eine Ausstellung von Zeichnungen, Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers in chronologischer Reihenfolge, die uns ein übersichtliches Bild von des Meisters monumentaler, dramatischer Kraft geben. Die Arbeiten beginnen mit einer Kopie seines im dreizehnten Jahre angefertigten Selbstporträts, dessen Original sich in der Albertina in Wien befindet, und endigen mit Werken aus dem Jahre 1526. Die früheste hier vorhandene Originalzeichnung ist eine Bleistiftstudie, ein junges Mädchen mit einem Falken auf der Hand darstellend, 1485, also etwa um dieselbe Zeit angefertigt wie die Federzeichnungsskizze »Die Jungfrau und Kind« im Berliner Museum. Die hier zum ersten Male in solcher Vollständigkeit und Übersichtlichkeit ausgestellte Sammlung erfreute sich einer außerordentlich zahlreichen Besichtigung von Fachmännern, Künstlern, Lehrern und ihren Schülern aus den höheren Klassen. *O. v. SCHLEINITZ.*

PERSONALIEN

Prof. Arthur Kampf, der Präsident der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, ist zum Generalkommissar der deutschen Abteilung auf der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911 bestellt worden.

× **Ludwig Knaus** hat dem Vorstand des Vereins Berliner Künstler auf dessen Glückwunsch zu seinem achtzigsten Geburtstage ein Dankschreiben zugehen lassen, in dem es heißt: »Ich bin von der Anerkennung und Zuneigung, welche ich in meinem späten Lebensabend noch erfahre, tief gerührt und überrascht, denn der Höhepunkt meines Schaffens ist längst vorüber, und es wäre ganz natürlich, wenn ich in Vergessenheit komme.«

WETTBEWERBE

Für ein Altländer Bauernhaus, ein ländliches Wohnhaus und ein Arbeiter-Wohnhaus für das Altländer Gebiet, wird vom Kreisausschuß York unter Mitwirkung des Vereins für niedersächsisches Volkstum in *Bremen* ein Wettbewerb für Deutsche Architekten zum 10. Januar 1910 erlassen. Das Altländer Bauernhaus, von friesisch-holländischer Abstammung, zeigt in dem farbenfrohen Anstrich und den reichen Steinmustern der Fachwerkfelder Vorliebe für das Lebhafte.

Einen Wettbewerb um Entwürfe für den Osterholzer Friedhof in Bremen schreibt die dortige Friedhofsdeputation bis zum 1. Februar für deutsche Bewerber aus. Für drei Preise stehen 5000, 4000 und 1000 Mark, für zwei Ankäufe je 500 Mark zur Verfügung.

DENKMÄLER

× Der Platz für das **Berliner Fontane-Denkmal** ist nunmehr gesichert. Der Kaiser hat seine Zustimmung zur Aufstellung des Marmorstandbildes von Max Klein am Tiergartenrande, der Stülerstraße gegenüber, erteilt.

Einen eigenartigen **Bismarck-Brunnen** von Professor *Georg Wrba* in Dresden hat jetzt **Arnstadt** in Thüringen erhalten. Aus einem doppelten Brunnenbecken wächst ein stilisierter Baumstamm hervor, dessen Zweige in drei Reihen übereinander geordnet sind, jeder trägt das Wappen eines der deutschen Bundesstaaten. An der Spitze des Denkmals ist ein Medaillon mit dem Reliefporträt Bismarcks.

× Die **Gestaltung des Abbe-Denkmals** in Jena steht nun fest. *Henri van de Velde* wird einen achteckigen tempelartigen Bau schaffen, bei dem er *Constantin Meuniers* nachgelassenes Werk »Das Denkmal der Arbeit« im Entwurf benutzt, und vor allem auch die großen Reliefs des belgischen Bildhauers verwertet. Im Mittelpunkt der Anlage wird sich eine Herme des berühmten Forschers und Menschenfreundes erheben, deren Herstellung *Max Klinger* übernommen hat.

Das **Segantini-Denkmal** in **Arco,** eine Schöpfung des Turiner Bildhauers Leonardo Bistolfi, ist am 24. Oktober unter großer Beteiligung enthüllt worden. Auf ungehauenen Felsblöcken steht der Meister frei in ganzer Figur, Pinsel und Palette in der Hand.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen auf dem Forum. Die Untersuchungen des Commendatore Boni auf dem Forum Romanum haben, wie wir »The Nation« entnehmen, neuerdings bemerkenswerte Resultate hervorgebracht. Die Ausgrabungen der beiden letzten übrig gebliebenen Gräber in der prähistorischen Nekropole des Forums sind nunmehr vollendet. Man fand darin große Tonkrüge, die zur Aufnahme von Tonmodellen von Hütten, welche die Gebeine und die Asche enthielten, dienten. Diese Hüttengräber waren in derselben Richtung orientiert, wie alle vorher in diesem Begräbnisgebiet gefundenen Tonhütten. Fibulen und Vasen kamen dabei auch zutage. Boni datiert diese Gräber in das 8., ja vielleicht auch in das 11. bis 12. Jahrhundert v. Chr. Ferner wurde die Erde bei der Basilika Ämilia so weit entfernt, daß man diese Arbeit als nahezu vollendet ansehen kann; und endlich wurden Untersuchungen bei einer merkwürdigen heiligen Quelle gemacht, die man unterhalb der sogen. Kirche von S. Cesario an der höchsten Stelle der Via Sacra zwischen dem Titusbogen und dem Kolosseum gemacht hat. Die Quelle stammt aus der republikanischen Periode. Man gelangt zu ihr auf einer Reihe von Stufen, von denen man aber annehmen muß, daß sie erst im Mittelalter hergerichtet worden sind. Boni ist der Ansicht, daß die Quelle mit Inkubationsriten zu verbinden ist, also daß man an dieser Stelle den Tempelschlaf zu Heilzwecken ausgeübt hat. In einer späteren Periode — als der republikanischen — wurde ein großes Dolium (Tonfaß) in die Quelle gesenkt, um das Niveau des Wassers zu heben. Dieses Dolium hat man jetzt gefunden. In

dem jüngst der Archäologischen Kommission vorgelegten Plan für die Arbeiten in der sogen. archäologischen Zone waren Untersuchungen von Quellen in Aussicht genommen, die am Südende des Palatins auf dem alten Stadtplan aufgenommen sind. Diese Quellen sind mit der jetzt zwischen Titusbogen und Palatin nicht zu verwechseln. *M.*

FUNDE

Das **älteste Stadtbild von Trier** wurde auf einem **neuerworbenen Goldmedaillon Konstantins des Großen im Berliner Münzkabinett** aufgefunden. Die individuelle Eigentümlichkeit der Stadt wird trotz der typischen Darstellung durch den Fluß und die Brücke angedeutet, die auf das inmitten der Mauer befindliche Tor mündet. Spätere Bilder der Stadt sind erst aus dem 13. Jahrhundert bekannt. Für die Anlage des römischen Trier hat die Darstellung des römischen Mauerzuges an der Wasserseite mit dem Tor in der Mitte auf der Münze urkundliche Bedeutung. Das moderne Trier hat sich im Süden noch nicht wieder bis an die römische Befestigungslinie ausgedehnt.

Treviso. Bei dem Dorfe Vascon in der Nähe von Treviso sind mittelalterliche Fresken zum Vorschein gekommen mit der Darstellung der Jungfrau Maria, des hl. Rochus und des hl. Sebastian. Man glaubt das Fresko dem Tommaso da Modena oder seiner Schule zuschreiben zu können. *Fed. H.*

Gubbio. Dr. *Umberto Gnoli*, Ispettore bei der Soprintendenza dei Monumenti per l'Umbria, hat in der kleinen städtischen Galerie von Gubbio eine kostbare Tafel von Pietro Lorenzetti entdeckt, die im 17. Jahrhundert übermalt worden war und die nun vollkommen gesäubert worden ist.

AUSSTELLUNGEN

× Die Kunsthandlung von *Ed. Schulte* in Berlin hat am 30. Oktober eine große **Eduard von Gebhardt-Ausstellung** eröffnet, die fast alle berühmten Werke des Düsseldorfer Meisters vereinigt. Wir kommen auf die Ausstellung noch näher zurück. — Am Eröffnungstage hält in der Akademie der Künste Professor Heinrich Kräger aus Düsseldorf einen Vortrag über Gebhardt.

München. Zu den Veranstaltungen zu Ehren des 9. Internationellen Kongresses für Kunstwissenschaft war vom Kuntverein München auch eine **Ausstellung Münchener Malerei des 18. Jahrhunderts** unter besonderer Berücksichtigung der zweiten Hälfte veranstaltet worden, um über das Schaffen der im 18. Jahrhundert tätigen Maler einen Überblick zu geben. Es war gelungen, die wenig bekannte Kunst dieser Zeit dem Beschauer in bezeichnenden Stücken vor Augen zu führen.

Eine **Ausstellung von graphischen Originalarbeiten** französischer und belgischer Künstler veranstaltet der **Kunstsalon H. Trittler in Frankfurt a. M.**

Freiburg i. Br. Eine **Ausstellung für Grabmalkunst** ist vom Freiburger Bezirksverein des Badischen Architekten- und Ingenieurvereins in Verbindung mit der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst in den Räumen des Künstlervereins eröffnet worden.

Eine **Internationale Kunstausstellung** wird in Buenos Aires anläßlich der Centenarfeier der Unabhängigkeit der Argentinischen Republik im nächsten Jahre veranstaltet werden.

SAMMLUNGEN

Zur angeblichen Fälschung der Wachsbüste des Leonardo. Die letzte Nummer der »London Illustrated News« bringt die sogenannten »Dokumente« des Herrn Cooksey in Abbildungen. Danach zeigt sich, daß von einer Identität der photographierten Büste mit der jetzt von Geheimrat Bode erworbenen keine Rede sein kann. Es scheint sich nach dieser Veröffentlichung um eine Sensationsnachricht gehandelt zu haben, der jeder ernste Untergrund gefehlt hat; vielleicht auch um eine lächerlich schlechte Kopie jenes Lucas nach der von Bode gekauften Büste.

Bonn. Am 27. Oktober wurde feierlich in Gegenwart der obersten Staats- und Provinzialbehörden und der Vertreter der wissenschaftlichen Insitute und Sammlungen der Rheinlande der **Erweiterungsbau des Bonner Provinzialmuseums** eingeweiht, der mehr als den anderthalbfachen Raum von dem alten erst vor 15 Jahren errichteten Hauptgebäude enthält. Der Bau ist mit einem Kostenaufwand von rund 550000 Mark errichtet durch die Liberalität der Provinzialverwaltung, die von jeher sich durch bereitwillige Leistungen für die Zwecke von Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet hat, und im Zusammenwirken mit der Verwaltung der Stadt Bonn. Der eigentliche Schöpfer des Baues ist der Regierungsbaumeister Dr. *Heinrich Röttgen* in Bonn, dessen Verdienst auch die Durchbildung im einzelnen ist. Der Erweiterungsbau besteht aus einem langen Mitteltrakt, der in seinem Kern den geräumigen, durch beide Stockwerke durchgehenden, mit Oberlicht versehenen Binnenhof birgt, und einem fast die volle Breite der rückwärtigen Front des Museumsgrundstückes einnehmenden Langflügel. Die Außenarchitektur mußte sich notwendigerweise der Formensprache des Altbaues anschließen — sie ist wie bei diesem in vornehmem rotem Sandstein gehalten, aber mit weiser Reduktion des architektonischen Gerüstes. Im Innern sind durch den Architekten in der Gruppierung der Räume, in der Erleuchtung und Beheizung, der Aufstellung der Querräume und der Wandbespannung alle die Erfahrungen geschickt verwendet, die bei den letzten Museumsneubauten in Berlin, Magdeburg, Darmstadt, Münster gemacht worden sind.

Der alte Bau hatte die reichen Schätze der ehemaligen Sammlungen der Universität, das schon 1820 gegründete Museum rheinischer Altertümer, wie des Vereins von Altertumsfreunden in dem Rheinlande zusammen mit den eigenen Erwerbungen des Museums geborgen. Der Schwerpunkt lag fast ganz auf der römischen und frühgeschichtlichen Seite. Unter den römischen Denkmälern nahmen vor allem die Steinmonumente einen breiten Raum ein, eine sowohl archäologisch wie epigraphisch wichtige Kollektion, die das Souterrain wie das Erdgeschoß füllte. Es schließen sich die Säle mit den römischen, prähistorischen und fränkischen Funden auf dem Gebiete der Keramik, des Glases, des Bronzegusses usw. an. Den nachfränkischen Denkmälern, dem ganzen Mittelalter und den folgenden Jahrhunderten waren nur ein schmaler Raum und das Treppenhaus im Erdgeschoß gewidmet mit allerlei Steindenkmälern, und zwei Säle im Obergeschoß, das eine kleine Sammlung von Elfenbeinen, Emails, Bronzen, Krügen und Skulpturen und die nur aus etwa 25 Bildern bestehende Gemäldegalerie barg, die freilich gerade unter den rheinischen Primitiven einige bekannte Perlen aufwies. Erst durch das Betreiben des Provinzialkonservators war seit einem Jahrzehnt die plastische Abteilung plangemäß erweitert worden. Im allgemeinen aber bezeichnete der alte Bau eine betrübliche Unterordnung aller nicht frühgeschichtlichen Perioden.

Das ist nun mit einem Schlage anders geworden. Wohl ist auch in dem Neubau noch immer der Platz für das eigentliche Mittelalter, das doch wahrlich am Rhein noch etwas mehr und von höherer künstlerischer Qualität hinterlassen hat als die römischen Jahrhunderte, sehr bescheiden bemessen, während die fränkischen Grabfunde und die leider sehr unbedeutenden Funde aus dem römischen Bonn sich in riesigen Räumen fast verlieren. Und die

Ausbildung der mittelalterlichen Abteilung wie die Vervollständigung der plastischen Sammlung muß jetzt die nächste Aufgabe sein — ehe es hier zu spät ist und ehe die Preise unerreichbare sind. Wohl aber ist Bonn jetzt seit der Eröffnung des Museums plötzlich eine stattliche und glänzende Gemäldegalerie geschenkt worden, deren Besitz sich jetzt die Stadt wie die Universität in gleicher Weise freut. Vor drei Jahren faßten die Erben von Otto Wesendonk, der Sohn, Dr. Karl von Wesendonk in Berlin, und der Enkel, Professor Dr. Freiherr Fritz von Bissing, den hochherzigen Entschluß, die von ihrem Vater und Großvater gesammelte Gemäldegalerie, die den Berlinern zuletzt in dem Familienhaus unter den Zelten offen stand, der Stadt Bonn zu übergeben. Dieses fürstliche Geschenk — die dem Familienfideikommiß unterstehende Galerie ist zunächst auf 100 Jahre der Stadt überwiesen — legte nun den Plan nahe, den gesamten in Bonn befindlichen älteren Gemäldebesitz zu vereinigen, um eine einzige große Schau- und Lehrsammlung zu schaffen. Das kunsthistorische Institut der Universität überwies seine aus etwa 80 Gemälden zumal der älteren italienischen, deutschen und niederländischen Schulen gebildete Sammlung, die von Stücken aus den Depots der Königlichen Museen gebildet ist, dazu kam die alte Sammlung des Provinzialmuseums, die durch kluge Ankäufe und einzelne Schenkungen vermehrt war, und endlich kamen durch die Liberalität der Berliner Generalverwaltung auch noch die 35 ursprünglich dem Kaiser-Friedrich-Museum übergebenen Bilder der Wesendonkgalerie zu dem Grundstock in Bonn hinzu. So ist jetzt eine mehr als 300 Bilder umfassende wertvolle Sammlung hier entstanden, die das 15., 16. und 17. Jahrhundert gleich gut illustriert und deren Bedeutung zumal für die Lehrzwecke der Universität gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Die drei Sammlungen ergänzen sich in der allerglücklichsten Weise.

Die Neuordnung des Museums ist das Werk des energischen Direktors, des Professors *Dr. Hans Lehner*, der auch der glückliche Leiter der so wichtigen Ausgrabungen der drei großen römischen Lager von Bonn, Neuß und Xanten ist — der Gedanke der systematischen historischen Aufstellung ist vor allem sein eigen. Die Riesenarbeit der völligen Neuordnung der ausgedehnten Sammlungen ist mit bewundernswerter Konsequenz durchgeführt. Bei der Aufstellung der nachrömischen und nachfränkischen Kunstwerke und vor allem bei der Aufstellung, Auswahl und Bezeichnung ist er wirksam unterstützt worden durch seinen Direktorial-Assistenten *Dr. Walter Cohen*, der auch den wissenschaftlichen Katalog der Galerie vorbereitet.

Das **Arndt-Museum** der historischen **Arndtruhe zu Godesberg**, das von Josef Loevenich begründet wurde und geleitet wird, hat dank der reichen Unterstützung der Nachkommen Arndts und unter Beratung mit dem im März verstorbenen Professor aus'm Weerth eine solche Ausdehnung gewonnen, daß die Sammlung schon jetzt eine wichtige Quelle zur rheinischen Gelehrten- und Kulturgeschichte der letzten Zeit darstellt. Der Katalog ist soeben in zweiter vermehrter Auflage erschienen.

Der **Louvre in Paris** hat ein Stilleben von **Gainsborough** als Geschenk erhalten. Das Bild, in seinem Thema eine der seltensten Darstellungen des Meisters, stammt aus der Edinburger Sammlung von Arthur Sanderson.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. Deutsches Archäolog. Institut.* Sitzung vom 9. April 1909. Dr. *Alfonso Bartoli*, Assistent am Kgl. Kupferstichkabinett, sprach über die letzten Funde im Bereiche des Palatins, an denen er viel teil hatte. Wie in dieser Zeitschrift schon berichtet worden ist, stieß man bei den Demolierungsarbeiten von Villa Mills auf einen kleinen mit christlichen Malereien geschmückten Raum, den Bartoli als *Sacellum Sancti Caesarii in Palatio* bezeichnete. Der Ursprung dieses kleinen palatinischen Oratoriums ist mit einem Bericht aus dem 4. Jahrhundert verbunden, in welchem erzählt wird, daß Kaiser Valentinian, der Vater Galbas, die Körper der heiligen Märtyrer Caesarius und Julianus aus Terracina nach Rom übertrug, wo dann Papst Damasus sie *intro Romanum Palatium in optimo loco; imperiali cubiculo* niederlegte. Aus dieser an Anachronismen reichen Erzählung kann man doch entnehmen, daß die *Translatio* zwischen den Jahren 375 und 379 stattgefunden haben muß. Das Oratorium Sti. Caesarii ist also die älteste christliche Stelle auf dem Palatin; und darin wurden, wie einst im klassischen Lararium, die Bildnisse der in Byzanz gewählten Kaiser ausgestellt. Im 9. Jahrhundert richtete man in der Nähe des Sacellum ein griechisches Kloster ein, welches bis in das 12. Jahrhundert hinein bestand. Im Jahre 1145 wurde Papst Eugen III. *apud monasterium sancti Caesarii* gewählt. Dieses Ereignis ist wohl mit einer größeren Kirche des hl. Caesarius, welche neben dem Oratorium eingerichtet war, in Beziehung zu bringen. Zur Zeit Martins V. wird die palatinische Kirche zum letzten Male erwähnt und mit ihr wird von nun an die Diakonie des hl. Caesarius auf der Via Appia verwechselt. Monsignor *Duchesne* war der erste, welcher diesen Irrtum erklärte, und was sein Scharfsinn vorgesehen hatte, wurde durch den Fund bestätigt. *Dr. Bartoli* ist es gelungen, zu beweisen, daß die alte Cinquecentovilla der Mattei direkt auf die noch erhaltenen Mauern des Augustinischen Hauses gebaut wurde, und daß in einem noch erhaltenen Cubiculum man im 4. Jahrhundert das *Oratorium Sti Caesarii* einrichtete. Auf der Hinterwand, in die man eine kleine Nischenapsis einmeißelte, ist noch der alte Bewurf erhalten, und auf diesem sind noch die ganz verblaßten Überreste frühchristlicher Malereien zu erblicken. Über der Nische eine rotangezogene Figur, neben welcher rechts und links Heilige stehen. In der Nische wieder eine Mittelfigur und Seitenfiguren. Im südlichen Teile der alten Augustuswohnung, also gegen den Circus Maximus hin, ist es Bartoli gelungen, mittelalterliche Backsteinornamente an den römischen Mauern zu finden und eine Nische mit halbzerstörten kirchlichen Malereien. Das gehörte wohl alles dem griechischen Kloster an.

Dr. Bartoli schloß seinen Vortrag mit einem Bericht über einige bis jetzt unveröffentlichte Zeichnungen des römischen Kupferstichkabinetts mit Darstellungen des *Septizoniums*. Die Zeichnungen, welche von *Marten van Heemskerck* signiert sind und ihm auch zweifellos gehören, geben uns von dem Septizonium ein Bild von Norden her und in einer so getreuen Form, daß man aus ihnen einen ganz anderen, viel genaueren Begriff von der Form und der Erhaltung des berühmten Denkmals bekommt als bisher. Auf der Rückseite einer dieser Zeichnungen ist dann auch eine hochinteressante Skizze Heemskercks zu sehen mit einer Ansicht des südlichen Abhangs des Palatins, wo deutliche Spuren mittelalterlicher Befestigungen zu sehen sind.

Dr. A. Haseloff berichtete über ein interessantes marmornes Porträt einer Fürstin, wohl aus dem 6. Jahrhundert n. Chr., welches er im Kreuzgange des Laterans entdeckt hat. Ganz besonders eingehend beschäftigte er sich mit dem reichen Kopfputz der Büste, welcher an den Kopfputz der sogenannten Amalaswinta des kapitolinischen Museums denken läßt. Ähnlichen Kopfputz trägt auch Kaiserin Theodora, auf dem Mosaik in San Vitale zu Ravenna, und es

ist auch nicht schwer, ihn in Elfenbeinreliefs aus der Zeit zu finden. In dieser Art sehen wir das Haar auch bei der sogenannten Kaiserin Ariadne im Wiener Museum und im Bargello geschmückt. Zuletzt beschäftigte sich Dr. Haseloff auch mit einigen der interessantesten späten männlichen Porträts, mit dem sogenannten Heraklius von Barletta und anderen.

VEREINE

Der **Deutsche Buchgewerbeverein in Leipzig** hat am 29. Oktober das **Jubiläum seines 25jährigen Bestehens** gefeiert. In der aus diesem Anlaß erschienenen Festnummer berichtet Dr. Ludwig Volkmann über die reiche Arbeit, die der Verein in diesen fünfundzwanzig Jahren geleistet hat. Aus Anlaß des Jubiläums sind zwei Sonderausstellungen veranstaltet worden; die eine stellt die Entwicklung der buchtechnischen Verfahren dar, die andere befaßt sich mit der Entwickelung der ästhetischen Gesichtspunkte, die im Buchgewerbe der letzten fünfundzwanzig Jahre maßgebend gewesen sind. — Aus Anlaß des Jubiläums werden die beiden neuen **Wandbilder** von Professor **Sascha Schneider** zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, der damit die Ausmalung des Saales beendet hat.

NEUE KUNSTWERKE

× Der Wiener Maler Professor **Franz Matsch** hat ein lebensgroßes Bildnis des deutschen Kaisers gemalt, eine Vorarbeit für die Figur Wilhelms II. auf dem großen Gemälde des Künstlers, das die Gratulation der deutschen Bundesfürsten bei Kaiser Franz Joseph in Schönbrunn am 7. Mai 1908 schildern wird.

× Zwei **neue Historienbilder des Berliner Malers Otto Markus** sind im Stadtverordnetensitzungssaal des **Rathauses zu Quedlinburg** angebracht worden: »Kaiser Otto I. setzt seine elfjährige Tochter Mathilde zur Äbtissin des Freiweltlichen Stifts Quedlinburg ein« und »Die drei Bürgermeister von Quedlinburg kehren von einem Jagdausflug aus dem städtischen Rambergsforst zum Harz zurück«. Die langatmigen Titel erinnern an die schlimmsten Zeiten der Historienmalerei, aber Markus hat schon in zwei früheren Wandbildern für denselben Rathaussaal gezeigt, daß er derartige Themata in malerisch-frischer Art zu behandeln weiß. Trotzdem möchte man dem preußischen Kultusministerium, das einen Wettbewerb für diese Geschichtsbilder ausgeschrieben hat, dringlichst ans Herz legen, endlich von dem Standpunkt abzugehen, als müßten an solcher Stelle immer wieder Darstellungen aus der Vergangenheit im illustrativen Historiensinne gemalt werden.

VERMISCHTES

× **Menzeliana.** Aus unveröffentlichten Menzel-Aufzeichnungen der Berliner Firma J. A. Stargardt sind einige hübsche Proben mitgeteilt worden. Neben einer etwas dunklen Stammbucheintragung und einem frischen Brief vom Jahre 1853 befinden sich dabei einige autobiographische Notizen, darunter die folgende: »Ich bin nie unterstützt worden; weder meine Fachausbildung, noch Reisen, noch Unterhaltsbedürfnisse haben weder dem Staat noch sonst wem einen Heller gekostet. Es lag wohl darin, daß ich mich aus, ich gebe zu, unzeitigem Stolz, und noch mehr aus Scheu vor abschlägigem Bescheid, am meisten davor, mich wahrscheinlich unter Protektion und fremden Einfluß dann beugen zu sollen, niemals um etwas, habe es Namen wie es wolle, beworben habe. So bin ich mein lebelang auf mich selbst angewiesen geblieben. Über den Bildungsgang meiner Frühzeit ist allerlei gefaselt worden. Ich muß zur Klarstellung manches Unverständlichen etwas weitläufiger werden. Dadurch, daß ich jede freie Minute, die mir von Schularbeiten oder sonstiger Pflicht frei blieb, mit Zeichnen ausfüllte (wohl nicht ohne Nachteil für meine körperliche Kräftigung), hatte ich darin schon früh eine große Handfertigkeit erlangt. Das Wort »unbeholfen« träfe zu auf die Zeit vor meinem 12. Lebensjahr. Dasselbe ist ganz falsch auf viel späteres angewandt worden. Allein aus dieser Handfertigkeit erklärt sich auch, daß sich eine Zeichnungsmanier, wie z. B. das Blatt Scipio usw. dartut, bilden konnte angesichts des Umstandes, daß ich in Breslau außer Ölbilder in den Kirchen und meist schlechten Porträts in Privathäusern nur Kupferstiche, freilich aller Art und Wertes, zu Gesicht bekam, künstlerische Zeichnungen so gut wie keine. Allerdings kam diese Fertigkeit ein paar Jahre später, als es sich um Brotarbeiten handelte, sehr zu statten, sie führte aber anderseits zu manieristischen Gewöhnungen, die noch meinem »künstlerischen Erdenwallen« anhaften und die ich nur durch mühsame Selbsterziehung loswerden konnte.«

Die **Kurhaus-Neubauten des Seebades Zoppot bei Danzig** gelangen nach dem *Entwurf Prof. C. Webers* von der Danziger Technischen Hochschule zur Ausführung. Einschließlich der Kosten für den Bauplatz erfordert die Ausführung, wie die deutsche Bauzeitung mitteilt, einen Aufwand von rund 1600000 Mark.

Rom. Aus den Privatgemächern des Fürsten Rospigliosi ist ein von Mignard gemaltes Porträt des Marschalls Turenne gestohlen worden.

LITERATUR

Notes from a Painter's Life. By *C. E. Hallé.* London 1909. Murray. 6 Shillings.

Die vorliegende mit neun Illustrationen versehene Autobiographie bildet zweifellos eins der interessantesten Jahresereignisse auf dem literarischen Gebiet Englands. C. E. Hallé ist der Sohn des berühmten Musikers Sir Charles Hallé. Als Direktor der »New Gallery« durch seine stets bewährte sowie anerkannte Objektivität seinen Mitkünstlern gegenüber, und endlich als hervorragender Maler nimmt Mr. Charles Hallé hierselbst eine ausgezeichnete Sonderstellung ein. Diese wird dadurch noch erhöht, daß er mit fast allen zeitgenössischen Größen verschiedenster Art in nähere Berührung, ja oft in enge Freundschaft getreten war. In bezug hierauf ist unter den Staatsmännern namentlich der alte Gladstone, zu den Schriftstellern und Dichtern Swinburne und Meredith, zu den Künstlern vor allen: Watts, Holman Hunt, Millais, Rossetti, Burne-Jones und William Morris zu rechnen. In seinem Buche spiegelt sich daher nicht nur ein beträchtlicher Teil der inneren Verhältnisse der modernen englischen Kunstgeschichte ab, sondern wir erhalten durch dasselbe auch einen Einblick in die intimsten sozialen Verhältnisse der Hauptstadt. Mit unvergleichlicher Schärfe, aber auch mit witzigem Humor vergleicht der Autor die Ansichten, das Leben und Treiben englischer Künstler im Gegensatz zu französischen.

Das Hauptverdienst Hallés liegt in der Tatsache, daß, als die alte akademische Schule sich überlebt hatte, er durch Gründung der »Grosvenor-Gallery« allen aufstrebenden und von der Akademie unberechtigt zurückgewiesenen Talenten in seinem Institut Aufnahme verschaffte. Zu diesen gehören die sämtlich oben genannten, nachmals alle als bedeutende Künstler geschätzt. Watts allein blieb gleich anfangs die Akademie nicht verschlossen, da seine Bilder dort gefielen, und er außerdem sehr hohe Verbindungen besaß. Dagegen wurde z. B. der französische Bildhauer Rodin von der Akademie abgelehnt, aber von

Hallé akzeptiert. Von der Akademie trennte sich die Grosvenor-Gallery sozusagen als eine Art Sezession in unserem, jedoch englisch nuanciertem Sinne, und aus letzterer ging alsdann die »New-Gallery«, mithin eine Sezession von der Sezession hervor, deren Direktor noch heute Mr. Charles Hallé ist. Fast die gesamte zeitgenössische, moderne Künstlerschaft Englands, geringe Ausnahmen abgerechnet, hat hier überhaupt zuerst die Gelegenheit gehabt, sich bekannt zu machen. Hallé gebührt ferner das Verdienst, in seiner Galerie eine Reihe retrospektiver Ausstellungen ersten Ranges veranstaltet zu haben, unter denen ich als Beispiel nur diejenige spanischer Kunst, die der Tudor-Periode, der Stuart- und Viktoria-Epoche hervorheben will.

Obgleich selbst ein Maler, der kein unvollendetes Bild aus der Hand gibt und als fertig gelten lassen will, so hat er doch solche von jungen Künstlern zugelassen, wenn eine charakteristische oder wirklich von Talent zeugende Note in ihren Gemälden zu erkennen war. Ja, er hat selbst solche Werke aufgenommen, die seiner innersten Natur widerstrebten und unter der Flagge des Impressionismus, schon an und für sich nicht gerade ansprechende Sujets, man möchte sagen noch obendrein absichtlich in unsympathischer Weise wiedergaben. Seine eigene künstlerische Natur ist eben für die Darstellung des Schönen und solcher Szenen veranlagt, die erfreuen oder mindestens Lichtblicke gewähren. Ungeachtet des für ihn selbst maßgebenden Grundsatzes, sind alle Nuancen des »Impressionismus« in der »New-Gallery« vertreten gewesen. Mit Watts und Holman Hunt ist Hallé der Ansicht, daß der Name »Impressionismus« eigentlich überflüssig und nicht zutreffend erscheint, da jedermann auf seine Art durch ein Kunstwerk möglichst großen Eindruck zu machen wünscht, und daß ferner ein charakteristisches Merkmal — ein Generalnenner — für diese Schule überhaupt fehlt, da in ihren nicht einmal deutlich erkennbaren Grenzen kein einheitliches Prinzip herrscht.

Zahlreiche und wirklich pikante Anekdoten verleihen dem Buche einen ebenso heiteren wie abwechselnden Charakter, und zwar um so mehr, als sie persönlich Erlebtes schildern. Solche Begebenheiten werden namentlich aus seinem Verkehr mit dem Dichter Browning, dem Präsidenten der Akademie, Lord Leighton, Millais, Burne-Jones und dem Minister Gladstone erzählt. Dieser schätzte — wie so manche Größe — seine Befähigung für irgend eine Nebenbeschäftigung höher, wie die Begabung für sein Hauptamt. So hielt sich der alte Gladstone für einen besseren Theologen, Bücher- und Kunstkenner wie Staatsmann. Zur Sache soll wenigstens folgendes erwähnt werden: Als Hallé eines Tages zum Besuch bei Gladstone anwesend war, bemerkte Mrs. Gladstone, ihr Gatte habe kürzlich eine sehr schöne alte, emaillierte, von Pierre Raymond hergestellte Schüssel erworben, aber Martin Colnaghi, eine anerkannte Fachautorität, weise die Arbeit dem gleich ausgezeichneten Meister Penicaud II. zu. In diesem Augenblick trat Gladstone ein und seine Gemahlin wiederholte Colnaghis Ausspruch, worauf ersterer bemerkte: »Das bedaure ich, denn ich glaubte bisher, Colnaghi verstände etwas von diesen Dingen! *O. v. Schleinitz.*

Dr. Victor Golubew, *Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis.* II. Teil: Das Pariser Skizzenbuch. Brüssel, G. v. Oest & Co.

Wenn die Entwickelungsgeschichte von Florenz in prachtvoller Klarheit, Glied an Glied organisch sich aneinanderreiht, so umhüllt noch tiefes Dunkel, Ungewißheit die Anfänge der venezianischen Renaissance. Wir wissen zwei Maler — Gentile und Giovanni Bellini — gaben der dortigen Malerei ihre Eigenart und bestimmten die beiden Richtungen: Gentile die der feinen Lichttönungen, Giovanni Bellini die der koloristischen Glanzmalerei. Wir wissen auch, daß ihr Vater Jacopo Bellini Maler war und verschiedene sehr geschätzte, hochinteressante Skizzenbücher 1464 bei seinem Tode seinen Söhnen hinterlassen hat. Zwei derselben sind uns erhalten (Paris, Louvre, und London, Brit. Mus.). Aber sie waren doch nur einem engeren Kreis von Gelehrten bekannt. Hier nun werden sie in ganz vorzüglichen Lichtdrucken publiziert. Zunächst liegt Bd. II mit dem *Pariser Skizzenbuch* vor uns. Bd. I soll eine große historische Einleitung und die größeren Werke des Meisters bringen, Bd. III das Londoner Skizzenbuch. Die Wissenschaft wird diese glänzende, allen Anforderungen entsprechende Veröffentlichung sicher dem Autor Dr. Victor Golubew, wie auch dem Verlag (Brüssel, van Oest & Co.) besonders danken. Liegt doch in diesen Skizzenbüchern die Hauptgrundlage zu einer endlichen Klarlegung der älteren venezianischen Kunst. Ein Schüler Gentile da Fabianos, ist Jacopo Bellini nach Florenz und, wie die Skizzen zeigen, nach Rom gewandert. So hat der Künstler florentinische Kunst wie die Antike studiert. Zuerst in Venedig, dann in Padua hat er sein Atelier aufgeschlagen. Dort kamen nun alle großen Florentiner damals zusammen: Donatello, Castagno, Uccello, Filippo Lippi und endlich auch Leon Battista Alberti. Von letzterem wurde Jacopo besonders zu perspektivischen Studien angeregt. Über die Einflüsse all dieser Meister wird der Autor in Bd. I berichten. Die Fülle der Fragen, die sich an den Autor richten, ist eine ganz außerordentliche. Wie verhält sich Jacopo zur Antike; hat er auch weitere Reisen gemacht? Was hat er von den Florentinern gelernt und damit seinen Söhnen übergeben? Können wir aus diesen Skizzen Rückschlüsse auf die florentinischen verloren gegangenen Fresken in Padua und Venedig machen? Wie steht der Meister zur älteren paduanischen Kunst? Endlich, was hat Mantegna, nebenbei sein Schwiegersohn, von ihm gelernt? Hat er nicht neben der Perspektive auch antike Reminiszenzen den Skizzen Jacopo Bellinis entnommen? Sicher sind Gentile Bellini und dann Carpaccio die getreuesten Erben seiner Kunst gewesen. Haben sie doch gerade das weiter entwickelt, was Jacopo Bellini offenbar am meisten reizte, die Entwickelung der Perspektive in Architektur wie in freier Raumbildung der weiten Landschaft. Aber auch Giovanni Bellini hat, wie die Zeichnungen erkennen lassen, manches denselben entnommen. Eine ausführliche Besprechung mit eventuellen Schlußfolgerungen kann erst gegeben werden, wenn die weiteren Skizzen und Werke des Meisters vor uns liegen, wenn besonders der Autor seine eigenen Betrachtungen und tieferen Einblicke geliefert hat. Mit dieser Publikation eines historisch bedeutsamen Werkes ersten Ranges sind dem Forscher die Grundlagen zum Studium der venezianischen Malerei gegeben. Dazu bieten sich höchst bedeutsame Einblicke in die Kultur und das Wesen der Zeit. Die Zeichnungen, sämtlich in feinstem Silberstift ausgeführt, haben die ganze Delikatesse dieser Technik und die Naivität der schlichten naturwahren Auffassung jener Künstler des Quattrocento. *F. Knapp.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang | 1909/1910 | Nr. 6. 19. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ZUR NEUAUFSTELLUNG DES VICTORIA UND ALBERT-MUSEUMS IN LONDON

VON RICHARD GRAUL

Bald nach der Weltausstellung des Jahres 1851 wurde auf die Anregung des Prinzgemahls Albert das South Kensington-Museum eröffnet, um die Industrie und das Gewerbe Großbritanniens mit lehrreichen Vorbildern guten Geschmackes zu versehen. Das Unternehmen wurde in ganz Europa mit Begeisterung aufgenommen. Überall auf dem Kontinent war man bestrebt, ähnliche Institute zur Förderung des guten Geschmackes zu gründen, und zumeist verband man mit der Einrichtung eines Museums die einer Unterrichtsanstalt, wie es auch in London geschehen war. Für alle diese Gründungen war und blieb für lange Zeit das South Kensington-Museum das unübertreffliche Muster.

In einer Zeit, in der Meisterwerke alter Kunst zu uns heute lächerlich gering erscheinenden Preisen allenthalben zu erwerben waren, in der die Konkurrenz anderer fehlte, noch keine nationale Kunsteifersucht, keine Kunstschutzgesetze den Export berühmter Kunstwerke erschwerten oder unmöglich machten, entwickelte das South Kensington-Museum eine ebenso sachkundige wie schnell zugreifende Sammeltätigkeit. In der Tat ist die weitsichtige Sammelarbeit des Institutes lange Zeit musterhaft gewesen, denn in verhältnißmäßig kurzer Zeit wurde ein Bestand an Werken erlesener Kunst, hoher Kunst wie angewandter, zusammengebracht, der dem Museum einen von anderen jüngeren Museen nicht wieder einzuholenden Vorsprung auf einigen der wichtigsten Gebiete alter Kunst gegeben hat. So dankt das Museum der geschickten Sammeltätigkeit von Sir Charles Robinson den Besitz der herrlichsten Sammlung italienischer Skulpturen der Renaissance außerhalb Italiens. Durch große Vermächtnisse und Stiftungen wuchsen die Sammlungen weit hinaus über den Rahmen des ursprünglichen Programms, das vor allem die Bedürfnisse der Industriellen, der Zeichner und Handwerker im Auge hatte. Es braucht nur an das Jones Bequest und an die großartige Leihgabe von George Salting erinnert zu werden, um die Vorstellung von außerordentlichen, in gleicher Vollkommenheit und gleichen Mengen nicht wieder käuflichen Kunstwerken wachzurufen. Aus allen Weltteilen strömten die Kunstschätze aller Art zusammen, mehr und mehr An- und Ausbauten wurden nötig. Magazine, Depots wurden an verschiedenen Stellen angelegt, und alle diese Provisorien verwandelten sich schließlich in dauernde Unbequemlichkeiten. Die Überfüllung und Unübersichtlichkeit war allgemach so groß geworden, daß der Nutzen des Museums in Frage gestellt wurde. Das South Kensington-Museum war ein Kunstspeicher geworden, in dem das Studium eine Strafe und der Genuß eine Qual wurde.

Durch Jahrzehnte schleppte sich dieser unwürdige Zustand hin. 1891 hörten wir von dem Wettbewerb für einen großen Anbau, erst 1898 wurden die nötigen Mittel bewilligt, endlich 1909 hat das mittlerweile in das Victoria und Albert-Museum umgetaufte Kensington-Museum die langersehnte Ausbreitungsfähigkeit erhalten. Mit Geduld ertrugen wir die lange Wartezeit und, wenn uns auch die allmählich sichtbar werdende äußere Banalität des riesigen Neubaues mißfiel, so warteten wir doch guten Mutes in der Zuversicht, daß die Aufgabe im Inneren des Neubaus doch eine ihrer Größe entsprechende Lösung finden würde.

Wir glaubten, daß die Engländer, die in kurzer Zeit eine in ihrer Vortrefflichkeit nicht mehr zu überbietende Kunstsammlung zusammengebracht hatten, auch Mittel und Wege finden würden, diese Schätze in bestmöglicher Weise dem allgemeinen Nutzen zugänglich zu machen. Ist die Londoner National Gallery in ihrer Art nicht unvergleichlich, eine musterhafte Galerie? Ihr Wachstum hat der Qualität ihrer Schätze nicht geschadet. Die Auswahl von Meisterwerken, die sie vereinigt, erfreut den naiven Kunstfreund und befriedigt den Kunsthistoriker, und trotz der Überfüllung einiger Säle sind die Kunstwerke gleich gut für das kritische Studium wie für den ästhetischen Genuß dargeboten.

Was lag näher, als anzunehmen, daß die Erweiterung und Neuaufstellung der mannigfachen Kunstgegenstände im Victoria und Albert-Museum Zeugnis von gleicher Sorgfalt und Einsicht ablegen würde, daß die mannigfachen musealen Erfahrungen der letzten Jahrzehnte genützt würden, und daß die neue Ordnung ein Exempel statuieren würde, die den gesteigerten Ansprüchen an die Zweckmäßigkeit und den Geschmack in der Aufstellung der Museumsschätze entspräche. Die Gelegenheit, Besseres zu bieten, als man gemeinhin in der Museumsaufmachung gewohnt war,

lag nahe genug, war eine berechtigte Forderung. Überall auf dem Kontinent sind neue Museen entstanden, überall hat man probiert und studiert, wie man bei ihrer Aufstellung und Nutzbarmachung Vernunft und Schönheit verbände, wie man dem praktischen Nutzen und dem idealen Bedürfnis entspräche.

Gibt es auch ganz gewiß hohen Ansprüchen genügende Museen, so heftet sich doch noch an viele mannigfacher Tadel. Bei dem einen wird die prosaische Nüchternheit der Aufmachung beklagt, bei dem andern wieder die zu malerische Ausstattung. Man lächelt über den Zauber unzureichender kulturgeschichtlicher Illusionen, die die Zeitalter vom Mittelalter bis zu simpler Biedermeierei vortäuschen. Hier verdrießt das Zusammenwerfen europäischer Kunst mit ethnographischem Plunder Asiens, dort das Nebeneinander moderner Meßwaren mit guten Beispielen alter Kunst; nichts ist ärgerlicher als die Liebe, die Gut und Schlecht mit gleicher Sorgfalt hegt. Sind nicht gerade bei uns an verschiedenen Orten in Deutschland trotz Museumsverband und Museumsgesellschaft und einem halben Dutzend einschlägiger Kongresse und Vereine, trotz aller Bemühungen um Werk- und Heimatkunst die Meinungen über die wünschenswerte Aufstellung der Museen geteilt? Hier ein Tasten nach Neuem, dort noch vielfach ein Schielen nach Außen, ein Ausgreifen in uferlose Weiten, zumeist aber ein Haften am rückständigen Alten.

Gewiß wäre für die Beruhigung reformatorisch gesinnter Gemüter die Lösung der mannigfachen Museumsfragen, wie sie ein »Rearrangement« des Victoria und Albert-Museums notwendig macht, von größtem Interesse. Was gäbe es da nicht zu staunen und zu lernen! Wir wissen ja, wie tüchtige Männer im Dienst der englischen Staatssammlungen stehen und schätzen den Wert ihrer Autorität. Wir sind überzeugt, daß sie wohl imstande wären, die gewaltige Aufgabe der zweckmäßigen Vorführung der Sammlungen des Victoria und Albert-Museums im Sinne moderner Ansprüche in musterhafter Weise zu lösen. Um so auffallender ist es, daß gerade die Einsicht solcher allgemein anerkannter Fachleute bei der Vorbereitung des »Rearrangement« nicht, oder jedenfalls nicht genügend, zu Worte gekommen ist. Die ganze so wichtige Angelegenheit ist mit verblüffender Schnelligkeit am grünen Tisch erledigt worden, und ihr Ergebnis hat uns eine um so bitterere Enttäuschung gebracht, je weniger wir in diesem Falle ein Mißlingen meinten erwarten zu dürfen.

Das Board of Education, dem das Victoria and Albert-Museum untersteht, bestellte im Februar 1908 eine Kommission, die einen Plan, ein Schema für die neue Aufstellung aller Sammlungen des Museums und die Grundzüge für seine fernere Vermehrung ausarbeiten sollte. Diese Kommission setzte sich zusammen erst aus Charles Dilke M. P. und als dieser sein Amt niederlegte aus Cecil H. Smith als Chairman — bisher Keeper an der Antikenabteilung des Britischen Museums, W. A. S. Benson, dem bekannten Fabrikanten von Beleuchtungskörpern, einem bekannten Zeichner Lewis F. Day, H. Powell, dem Besitzer einer Glashütte, J. C. Wedgwood M. P. und Mitglied der bekannten Firma. In kurzer Zeit legte diese Kommission ihre Vorschläge für das Rearrangement vor und debattelos, als handelte es sich um eine Bagatelle, wurde das neue Programm vom Parlamente beschlossen.

Ausgegangen wurde von dem alten Grundsatz, daß das Museum lediglich als Kunstgewerbe-Museum, als Museum of applied art zu gelten hat und als pädagogische Vorbildersammlung weiter entwickelt werden soll, wie denn auch die große Masse seiner Sammlungsbestände der Veranschaulichung guter Werkkunst dient (illustrating the development of design and craftsmanship). Freilich hat das Victoria and Albert-Museum von Anbeginn an auch andere Kunstgegenstände, alle Art Bilder und Skulpturen gesammelt. Nur die Skulpturen nachklassischer Zeit sollen weiter aufgenommen werden, weil kein anderes Museum der Metropole sie speziell sammelt und weil der Plastik ein indirekter Einfluß auf die Formengebung angewandter Kunst zugestanden wird. Auf den anderen Gebieten hoher Kunst soll den übrigen Londoner Spezialsammlungen, der National Gallery, der Tate und der Portrait Gallery, dem Britischen Museum keine Konkurrenz gemacht werden, vielmehr wird empfohlen, die Bestände der Art, die das South Kensington Museum zumeist gestiftet erhielt, an dieses Museum, wenn irgend möglich, abzugeben.

Nach diesen Begrenzungen des Sammelgebietes wendet sich der Report zu der wichtigsten Frage, zur Neugestaltung des Museums. Beschlossen wurde die Aufteilung der Sammlungen im wesentlichen nach dem Material, wobei Rücksicht zu nehmen ist auf die formale und die technische Entwickelung (development of design and methods of workmanship). So zerfällt das neue Victoria and Albert-Museum in acht große Gruppen: 1) Architektur und Skulptur, 2) Metallarbeiten, 3) Holzarbeiten, Mobiliar, Lederarbeiten, 4) Textilien, 5) Keramik, Schmelzarbeiten und Glas, 6) Bilder, 7) Bibliothek, 8) Buchschmuck, Ornamentstiche, Abbildungen, Zeichnungen. Für die meisten dieser verschiedenen, aus aller Welt und allen Zeiten stammenden Kunst- und Materialgruppen ist Raum in dem gewaltigen Neubau geschaffen worden, während Teile der Metall- und Textilgruppen, sowie die Buchkunst und die graphischen Künste, die große Bibliothek und die Bildersammlungen in den älteren Gebäuden geblieben sind.

Der Neubau des Architekten Sir Aston Webb zieht sich an dem Cromwellroad 720 englische Fuß lang hin. Ein Turm über dem Haupteingang bezeichnet die Mitte des Gebäudes, das an den Seiten von Kuppeln flankiert wird. Der ganze Bau in seinen klassizistischen Formen hält sich in seinen riesigen Abmessungen gegen die großen Bauten der benachbarten Museen und vervollständigt das Bild eines musealen Stadtteiles innerhalb der Weltstadt. Viel ornamentaler Kleinkram und figürliche Skulptur an den Fassaden und viel Marmorprunk in der mächtigen, durch zwei Stockwerke reichenden Eintrittshalle. Der offiziellen Repräsentation großen Stils ist damit Genüge getan. Durchschreitet man das Mittelportal und Treppenhaus,

so gelangt man durch luftige Hallen mit großen Skulpturen und Architekturteilen in überdeckte Höfe, die den Übergang zu den älteren Museumsteilen bilden und in denen die herrlichen Teppiche und Gobelins und eine kleine Auswahl vortrefflicher Möbel vorzüglich ausgestellt sind. Wie sie hier sich in gutem Licht den Blicken zeigen, hat man diese Kostbarkeiten noch nie sehen können. Auch die in den Hallen und anstoßenden Räumen gruppierte plastische Abteilung präsentiert sich gut, ist doch versucht worden, das Bild einer künstlerischen Entwickelung unter Berücksichtigung verschiedener Stoffe zu entfalten. Von der künstlerischen Entwickelung der italienischen Plastik des Quattro- und Cinquecento bekommt man eine gute Vorstellung. Die Aufstellung der Kunstwerke ist zweckmäßig und weit einfacher als im Kaiser-Friedrich-Museum.

In allen anderen Abteilungen aber hat das starre Prinzip der Aufteilung nach Materialgruppen unerbittlich gewaltet. Was hilft alle technische Verbesserung der Räumlichkeit, die gleichmäßige Führung des Lichtes, die bequeme Verbindung, die weitläufigere Auslage, wenn das Prinzip der Aufstellung, das im engen alten Hause zu einem entschuldbaren Notstand geführt hatte, nicht auch verjüngt, modernen berechtigten Ansprüchen angepaßt wird!

Im Äußeren ein Palast, im Inneren zu seinem größten Teil ein weiträumigeres Stapelhaus als es früher war, — das ist das neue Victoria und Albert-Museum, und so hat es auch König Eduard bei der Eröffnung am 26. Juni 1909 aufgefaßt, indem er es feierte als a *storehouse* of masterpieces worthy of the study of designers and manufacturers!

Wir sehen uns, die wir einen Fortschritt erhofften, zurückversetzt auf das Programm von 1863, grausam in eine Zeit verschlagen, die der Kunstnot in Gewerbe und Industrie nicht anders steuern zu können glaubte als durch den Hinweis auf die Nachahmung alter Kunst. Was diese meist zu wörtlich genommene Lehre in der Praxis in England und bei uns, die wir begeistert das englische Beispiel nachahmten, hervorgebracht hat, ist gewiß nicht so ausgefallen, daß man stolz darauf sein könnte. Man überschüttete die Lernbegierigen mit einer bunten Fülle verschiedenster Kunstmotive, deren historische Entwicklungsbedingungen und Kulturbeziehungen unbeachtet blieben und empfahl ihnen nach Belieben die Alten zu plündern.

Den historischen Studien und vor allem den allmählich hervorbrechenden modernen Geschmacksansprüchen ist es zu danken, wenn endlich eine verständigere Einsicht in den vorbildlichen Wert alter Kunst für die moderne Praxis Platz greifen konnte. Nicht mehr nachahmen, nicht kopieren wurde die Losung: aber den sensiblen Reiz, den künstlerischen Geist empfinden, der in guter alter Kunstarbeit steckt, das organische Leben erkennen, das in den Formen wirkt und die Vollkommenheit erzeugt, die so oft Zweck und Schönheit in sich schließt, — zu dem Ende wird die Anschauung, das Studium alter Kunst und alter Kunsttechnik, die Begeisterung für die alte Kunst empfohlen.

Um diesem idealen Zwecke immer besser zu genügen und unsere künstlerische Sensibilität zu steigern, haben wir allmählich die ursprünglich als industrielle Vorbildersammlungen angelegten Museen umgewandelt oder sind doch bemüht, es zu tun. Wir haben gefunden, daß die Aufteilung einer Sammlung nach Techniken oder Materialien, wie sie in kunsttechnischen Fachschulen wohl am Platze ist, in einem großen Museum, das auch der immer notwendiger gewordenen *allgemeinen Erziehung des Volkes* zum besseren Geschmack und zur Wertschätzung der Kunst im Gewerbe dienen muß, *nicht* genügt. Das dichte Nebeneinander technisch gleichartiger, aber nach Zeit, Ursprung, Stil und Qualität ganz verschiedener Werke kann auf den Handwerker nur verwirrend, auf den Kunstfreund und -kenner nur verstimmend wirken. Meines Erachtens untergräbt das Aufeinanderprallen so krasser Gegensätze, wie sie z. B. in der Gruppe der Keramik, der Schmelzarbeiten im Victoria und Albert-Museum zu sehen sind, alles feinere Stilgefühl. Neben prachtvollen Gläsern von Venedig und neben Schmelzarbeiten von Limoges das billige Blendwerk orientalischer Exportwaren. Gleich neben den Meisterwerken der italienischen und islamitischen Majolika moderner Kitsch englischer und kontinentaler Herkunft und so fort, aufgebahrt in ein paar tausend Schränken, nach Schema F, — ein Neben- und Hintereinander aller möglicher Waren. Nicht einmal in einem modernen Warenhause werden die Qualitäten so zusammengeworfen, wie es hier dem Programm zu lieb geschehen ist.

Um eine solche aller Kunstempfindung hohnsprechende Aufstellung zu machen, dazu gehört gewiß nicht viel. Wenn aber eine Sammlung, wie diejenige des Victoria und Albert-Museums gerade überreich ist an den herrlichsten Werken angewandter und hoher Kunst, dann wäre es gewiß nicht schwer gewesen, die Spreu vom Weizen zu sondern und Serien zu schaffen, die ein Bild fortschreitender künstlerischer Kultur gegeben hätten, wie wir es für die Bereicherung unserer Kunstanschauung brauchen und als idealen Ansporn auch für die moderne Praxis verlangen. Man braucht sich nur einmal in die ehrliche Kunstnot unserer Handwerker, Industriellen und des Publikums zu versetzen, um zu begreifen, welches Unrecht man ihnen antut, wenn man ihnen in dem Schatz alter Kunst nicht die Höhepunkte künstlerischer, stilistischer Entwicklung vorweisen kann, und gut und schlecht, reich und gering nebeneinander zeigt. Ihr Anblick soll dem schwankenden Geschmack eine Stütze, dem vernünftigen Urteil einen Vergleichswert geben, soll der sensiblen Empfindung gewissermaßen eine Stimmgabel sein und der Phantasie eine Anregung. Aber um diese wohltätige und wirklich fruchtbare, lebendige Wirkung auszuüben, bedarf es einer verständigen Auswahl, einer den Wert des Einzelnen geschmackvoll hervorhebenden Darbietung.

Wenn wir die repräsentableren Räume ausnehmen, in denen die Gobelins, Teppiche und die Werke der Skulptur und Architektur gezeigt werden, ist in allen übrigen Abteilungen des Museums auch nicht einmal

der Versuch gemacht, das anerkannt beste vom minderen zu scheiden, das Wichtige von Nebensächlichem zu trennen, wie es leicht geschehen könnte, wenn man *neben den Schausammlungen Studien- oder Modellsammlungen* einrichten wollte.

Es ist gar nicht auszudenken, um welchen Nutzen des Museums wir durch das veraltete Schema einer in unserer Zeit und bei der außerordentlichen Fülle des Materials unzweckmäßigen Aufstellung betrogen werden. Denn kein Kunst- und Gewerbemuseum der Welt verfügt über glänzendere Mittel zu einer eindringlichen und im besten Sinne repräsentativen Vorführung alter künstlerischer Kultur als gerade das Victoria und Albert Museum! — Gruppierte es die Werke der italienischen Renaissance zusammen, die jetzt in vielen Abteilungen verstreut sind und träfe daraus die geeigneten stilgeschichtlich und ästhetisch befriedigenden Wahlen, es vermöchte Empfindungen und Erkenntnisse zu wecken, wie sie den Besucher des Bargello ergreifen. — Seit sie 1882 gestiftet worden sind, stehen ausgezeichnete Werke der französischen Kunst wie in einem Möbelmagazin durcheinander; prächtige Möbel, edle Porzellane, Miniaturen, feine Malereien, Bronzen und all die entzückenden Bibelots, die das 18. Jahrhundert liebte, — es wäre ein leichtes, damit und mit einigen Griffen in den sonstigen Bestand des Museums etwas zu schaffen, das dem Wallace Museum nahe käme und den Neid des Musée des arts décoratifs in Paris erwecken könnte. Was in London nicht geschehen ist, das wird wohl Pierpont Morgan im Metropolitan Museum in New York ins Werk setzen, nachdem er die Sammlung Hoentschel und so vieles andere en bloc entführt hat. — Wo wie in London das Material so bequem zur Hand ist, könnten aus der großen Möbelabteilung auch weit mehr zusammenstimmende Raumeinheiten geschaffen werden als geschehen ist. Man sieht nicht recht ein, warum man z. B. gewisse Schweizer Täfelungen auseinander gerissen an Wand und Decke gehängt hat, wo doch damit eine nicht minder lehrreiche Raumwirkung und Stilverdeutlichung hätte erzielt werden können, als es die nicht immer mit der nötigen Pietät aufgebauten englischen Zimmer darstellen. — Wäre es nicht möglich, die englische Wohnkunst des 18. Jahrhunderts, — doch ein Stolz der Nation — überzeugender vorzuführen als jetzt geschehen ist? Wie lehrreich wäre das, und wie dankbar wären wir, wenn es in der Art geschehe wie das Musée des arts décoratifs französische Kunst zeigt oder wie andere lokale und nationale Kunstrichtungen in Wien, München, Hamburg, in Zürich und selbst in kleineren Provinzsammlungen wirkungsvoll gezeigt werden. — Und endlich der Orient! Abgesehen von den Teppichen, welche Schätze sind da an sarazenischer und ostasiatischer Kunst und wie wenig kommt uns in den Massenvorführungen der hohe Wert der besten Waren zum Bewußtsein. Das Studium der Keramik Chinas und Japans ist im neuen Museum zu London nicht bequemer gemacht als im alten Johanneum zu Dresden. Wann wird hier endlich einmal eine die Ansprüche der Kunstfreunde befriedigende Auslese getroffen werden?

Wir verwünschen das leidige um die Dinge herumdekorieren, das theatermäßige Inszenieren und sentimentale Heimkunstspielen im dilettantischen Zusammenbauen nur ungefähr zusammengehöriger Dinge — aber wir sind der Meinung, daß der lehrhaften Absicht, »dem pädagogischen Sinne« des Museums nicht Genüge getan wurde, indem man der technischen Rücksicht alle anderen opferte. *In den Werken, die uns das Museum zum Studium und zum Genuß vorführt, wollen wir die Glieder einer historischen Entwicklung sehen,* an deren Ende wir stehen, denn sie sind Vorbereitungen unserer eigenen Kunsttätigkeit. Um sie als solche deutlich und in ihrer kulturgeschichtlichen Abhängigkeit verständlich zu machen, dürfen sie nicht *nur* als Beweis technischer Notwendigkeiten hingestellt werden, ebenso wenig wie sie zu bloßen dekorativen Effekten mißbraucht werden sollten.

Das in Material und Technik Gemeinsame ist ein viel zu enger Begriff, hervorgegangen aus einer im letzten Grunde stilfeindlichen und kulturlosen, rein industriellen oder vielleicht noch eher kommerziellen Auffassung, die vorübergehenden Tagesbedürfnissen dienen will. So war es anno 60, 70, 80, und die Folge war die Rückgriffskunst, gegen die sich endlich die Opposition der Moderne wandte. Lernen wir aber die Kunstschätze der Kunstgewerbe-Museen nicht mehr allein als billige Vorbilder neuer Industrie benutzen, sondern als künstlerische Organismen vergangener Kulturen lieben, in denen ebensoviel Zeitstil und Geschmack steckt, wie individuelles Ringen um eine Kunstvollkommenheit, dann müssen wir sie auch in einer Weise darbieten, die diese Bedingungen ihrer Schöpfung zum Bewußtsein bringt. Die entsetzlich trockenen Serien des Victoria und Albert-Museum dienen der technischen Bildung der Handwerker und der ornamentalen der Zeichner; höchstens noch der spezielle Fachhistoriker, dem alles gleichwichtig scheint, kann an der Fülle des Vergleichsmaterials seine Lust haben. Aber das alles sind doch Interessen von Minderheiten, an sich wichtig aber doch aufgehend im großen Ganzen, dem sie dienen. Die spezielle Bildung, die dem Fachmann geboten wird, ist nicht ausreichend zum vollen Verständnis und zur echten Freude an der Kunst. Ist vor allem nicht ausreichend für die begeisternde Erziehung zur Kunst, die ein gebildetes Volk als Ganzes verlangt oder verlangen sollte aus innerem Triebe zum Kunstgenuß. Diesem höheren Zweck muß auch ein Museum für Kunst und Gewerbe, wie es das Victoria und Albert-Museum ist, dienen, wenn es die Forderungen unserer Zeit ganz erfüllen soll. Es kann so gut zu einer Weihestätte der Kunst werden, wie es jetzt ein nüchternes und ernüchterndes Studienmagazin geworden ist, wenn eine tiefergreifende Auffassung seiner großen Kulturaufgaben das bureaukratisch-industrialistische System, das gegenwärtig noch im Schwange ist, durch ein besseres und zeitgemäßeres ersetzt haben wird.

Noch ist die Aufstellung des Museums in allen seinen Teilen nicht abgeschlossen, was aber bis in den Hochsommer dieses Jahres zu sehen war, zeigte, daß die Abteilungschefs im allgemeinen nichts anderes tun

dürfen als was das Gesetz vorgeschrieben hat. Es bleibt uns daher nur die Hoffnung, daß bald einmal ein neues glücklicheres »Rearrangement« kommen möchte, das sich der ästhetischen und historischen Rücksichten erinnern wird, die bei der gegenwärtigen Aufstellung unbeachtet geblieben sind — dann erst wird das Victoria und Albert-Museum auch in seiner Aufstellung den Platz wieder einnehmen können, den ihm in dieser Beziehung einige Sammlungen auf dem Kontinent und, wie man hört, auch schon in der neuen Welt streitig machen.

PERSONALIEN

× Der Posten des **Direktors der Nationalgalerie** ist nun nach einer langen Zeit des Interregnums neu besetzt worden: Professor Dr. **Ludwig Justi,** bisher erster ständiger Sekretär der Königlichen Akademie der Künste, ist zum Nachfolger Tschudis ernannt. Der Name des neuen Direktors tauchte schon vor anderthalb Jahren auf, als zuerst von einem bevorstehenden Wechsel in der Leitung der Galerie die Rede war. Ohne Zweifel ist hier eine sehr glückliche Wahl getroffen worden, zu der sich alle Kreise, die es angeht, gratulieren können. Prof. Justi hat durch seine Studien wie durch seine praktische Tätigkeit in der Direktion des Städelschen Instituts und in der Leitung der Ausstellungen der Berliner Akademie (neben Artur Kampf) bewiesen, daß er eine feine Kenntnis der alten Kunst mit lebhaftem Interesse für die künstlerische Bewegung der Gegenwart und für die Fragen der modernen Museumstechnik verbindet. Die vielfachen »Parteien«, die das Berliner Kunstleben nun leider einmal in den letzten Jahrzehnten gebildet hat, werden ihn in gleicher Weise willkommen heißen — der beste Beweis dafür, daß hier kein Anhänger einseitiger reaktionärer oder radikal-moderner Tendenzen in die Nationalgalerie einzieht, sondern ein Mann von ruhigem Urteil, gründlicher Bildung und reifem Geschmack. — Justi ist 1898 mit einer Arbeit über Jacobo de Barbari und Albrecht Dürer promoviert, schrieb später zwei vorzügliche Bücher über konstruierte Figuren bei Dürer (1902) und Dürers Dresdner Altar (1904); 1908 erschien seine literarische Hauptleistung, der »Giorgione« und jetzt gibt er ein großes kunstgeschichtliches Tafelwerk heraus. 1903 ward er Ordinarius in Halle, 1904 Direktor des Städelschen Museums in Frankfurt, wo er frappierend rasch in das Museum Leben brachte. Im Ganzen: eine Persönlichkeit.

Fritz Schumacher. Der Architekt Prof. Fritz Schumacher hat seine Stellung an der Techn. Hochschule zu Dresden aufgegeben und ist nach Hamburg als städtischer Baudirektor übergesiedelt. In mehr als einer Hinsicht bedeutet das für Dresden einen schweren Verlust. Seine künstlerische Kraft, seine lehrhafte und schriftstellerische Begabung, seine Beredsamkeit, seine organisatorische Befähigung, seine ganze ebenso energische wie liebenswürdige Persönlichkeit haben ihm die allgemeine Wertschätzung und Zuneigung in Dresden erworben. Allerdings konnte ihm Dresden nicht eine so ausgedehnte Betätigung als Architekt gewähren, wie sie dem schöpferischen Drange Fritz Schumachers genügt hätte, während in Hamburg gerade jetzt architektonische Aufgaben bevorstehen, von deren Größe die Summe der Kosten von 20 Millionen Mark einen Begriff geben kann. So wird man es Fritz Schumacher nicht verdenken, wenn er das größere Wirkungsfeld in Hamburg vorzieht. Doch sind die Dresdener Jahre nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Er hat hier unter anderem den evangelischen Kirchenraum der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 geschaffen, wie überhaupt bei den Vorbereitungen dieses epochemachenden Unternehmens eine hervorragende Tätigkeit entfaltet. Bei dem Wettbewerb um den Bau der neuen Markuskirche in Dresden-Löbtau trug er den ersten Preis davon. Gegenwärtig wächst auch nach seinen Plänen der bedeutsame Bau des Dresdener Krematoriums in die Höhe. Überhaupt hat sich Schumachers Künstlerschaft in seinen Dresdener Jahren zu ihrer vollen Selbständigkeit entfaltet. So ist die Erwartung berechtigt, daß mit Fritz Schumacher in Hamburg ein Stück Neu-Dresdener Stil einziehen werde. Das sprach Cornelius Gurlitt bei dem festlichen Abschiedsmahl aus, das die Lehrerschaft der Technischen Hochschule zu Dresden kürzlich zu Ehren Fritz Schumachers veranstaltete.

WETTBEWERBE

Der Wettbewerb um Entwürfe für das König Albert-Museum in Zwickau wird jetzt von der Stadt auf Grund einer Bausumme von 600000 Mark ausgeschrieben. Die Bestimmung von Stil und Material bleibt völlig den Bewerbern überlassen. Ausgesetzt werden drei Preise von 6000, 4000 und 2000 Mark. Unter den Preisrichtern sind Geheimrat Professor Wallot und Stadtbaurat Erlwein in Dresden, Professor Dr. Gabriel von Seidl in München.

DENKMÄLER

Wien. Am 6 November fand ohne Feierlichkeit die Enthüllung eines **Denkmals für Moritz von Schwind** statt. Es ist ein Werk des Bildhauers *Othmar Schimkowitz* (Sezession), das man der Anregung des Grafen Karl Lanckoronski verdankt. Die Kosten wurden durch Kunstfreunde aufgebracht. Das Denkmal steht hübsch in den Anlagen am Kaiserlichen Hofmuseum, analog den Denkmälern beim Louvre. Es ist 3,60 m hoch, die sitzende Figur 2,20 m. Schwind sitzt auf einem Felsen, unter dessen Efeubehang zwei Nixen auftauchen und ihn belauschen. Er sinnt und wird im nächsten Augenblick zu zeichnen beginnen. Material: rosenroter Untersberger Marmor und grauer Mauthausener Granit. Der ganz einfache viereckige Sockel trägt bloß den Namen und die Jahreszahlen 1804—1871. Vom Alltagsrealismus der letzten Wiener Denkmalstatuen hat sich Schimkowitz einigermaßen entfernt, er sieht doch nicht so schneiderisch und schusterisch aus, sondern vereinfacht, stilisiert einigermaßen. Bis zu wirklichem Stil zieht sich allerdings noch der Weg. Immerhin klingt diese Strömung unserer Zeit schon merklich in der Arbeit an, was als Fortschritt vermerkt sein mag. *L. Hevesi.*

AUSSTELLUNGEN

Wien. Mehrere interessante Ausstellungen locken jetzt das Kunstpublikum. Die Sezession bietet eine fein angeordnete Übersicht der Werke *Josef Engelharts.* 233 Nummern, wovon 120 in dem geschmackvollen Katalog abgebildet sind. Die meisten Bilder sind aus früheren Ausstellungen der Sezession bekannt, die ja von ihm und Moll gegründet wurde. Auch seine Plastik, die erst kürzlich in dem großen Karl Borromäus-Brunnen gipfelte, war an dieser Stelle schon besprochen. Interessant aber ist der reiche Stoff an Naturstudien, zum Teil ganz brillanten, die alle dem zugrunde liegen. Oft ist dieser Reiz in der Ausführung, namentlich an der Technik, gescheitert. Der ganze Lebenslauf ist aber anziehend. Urwienerische Anfänge, dann Kulturjahre auf dem Montmartre, in Spanien, Sizilien und Griechenland. Ein lokales Temperament, das sich mit großer Aufnahmefähigkeit dem Westen anschmiegt, ohne sich zu verlieren. Naturbursche und Daseinskünstler in eins verschmolzen. Dabei Erfolge auf den verschiedensten

Gebieten. Er hat sogar einen großen Oberonsaal, mit wandbreiten Szenen, geschaffen; im Hause des Seifenfabrikanten Taussig auf der Schönbrunnerstraße. Denn auch dem modernen Kunstgewerbe hat er sich als einer der ersten zugewandt. Was ihm noch fehlt, ist der Ausweg aus selbstverständlicher Eklektik, und zwar, nach heutigen Begriffen, zum Stil hin. Darum ist er im Frühjahr nach Griechenland gegangen; in Delphi und dem Akropolismuseum, bei der vornehmen Archaik, kann einer von Talent auf den Stil kommen. Und er wird wieder hingehen, was dann zunächst seinen neuen plastischen Aufgaben zugute kommen dürfte. Die erste wird das Waldmüller-Denkmal sein. — In der Galerie Miethke ist *Toulouse-Lautrec* ausgestellt. Mehrere Hundert Lithographien, Zeichnungen, Pastelle; der Hauptstock aus der Sammlung Walter August von Heymel in München. Dieser merkwürdige Künstler braucht nicht erst von Wien aus gewürdigt zu werden. Nützlich ist es unserem Publikum jedenfalls, diese neue Einsicht zu bekommen, namentlich nachdem es in denselben Räumen Daumier gesehen hat. Daumier und Gavarni karikierten Menschen, Sachen, Stände, Systeme; Toulouse-Lautrec karikiert Stimmungen, Nervenzustände, Milieus. Das heißt, sie karikieren sich selbst, indem er sie darstellt, ohne angreiferische Absicht, nicht als Moralist, sondern als Miterleber, der zufällig ein Künstler von unersättlichem Darstellungstrieb ist. Und ein Darsteller, dem sich aus den Lebensformen und dem ganzen Wurf der »louchen« Welt, in der er allein leben kann, neue Handfertigkeiten und auch entsprechende Wirkungen ergeben. Die Ausstellung hat reichlichen künstlerischen Erfolg. — Der Hagenbund dagegen stellt *Wilhelm Busch* aus, in Tausenden von Blättern. Auch die Albertina hat einen stattlichen Ankauf gemacht, die Bilderfolge: »Das Bad«. Auch über diesen lieben Meister seiner eigenen Kunst ist das Sagbare längst gesagt. Aber man sieht ihn gern in seiner unverfälschten Handschriftlichkeit, die sich heute schon so vergangen ansieht, so jugenderinnerungsmäßig. Sollte Busch die letzte Inkarnation des Herrn Biedermeier gewesen sein? Als solcher natürlich Selbstpersifleur, der die ganze Geschichte ja nicht mehr ernst nehmen kann und sich hilft, indem er diese Tragik in ihrer ganzen Komik auffaßt. — Von besonderer Wichtigkeit ist aber die große kunstgewerbliche Ausstellung im *Österreichischen Museum*. Der neue Direktor, Dr. *Eduard Leisching*, kommt aus der historischen Schule, aus der er aber die richtigen Folgerungen zieht. Wie jede Zeit ihre Zeitkunst hatte, so muß auch die jetzige mit der ihrigen allem anderen vorangehen. In den Krankheitsjahren des früheren Direktors war dieser Zusammenhang abgerissen und es fanden überhaupt keine solchen Ausstellungen mehr statt. Der neue Mann läßt dem neuen Geist wieder sein Recht werden. Man muß sich freuen, daß er, der mit der Wiener Moderne stets gut gestanden, jetzt diese ganze Jugend mit herangezogen hat. An Raum fehlt es ja nicht, da der neue Nebenbau hinter dem alten Museum, ein (allerdings unerfreuliches) Werk *Baumanns*, einstweilen ganz und gar Ausstellungshaus ist. Natürlich stellt nun auch die »*Wiener Werkstätte*« hier aus, diese richtunggebende Privatanstalt, deren Geist immer mehr in das Getriebe des Wiener Kunstgewerbes eindringt. Ihre beiden Schauschränke enthalten lauter mustergültige Arbeiten, in der bekannten Art, und geben den Ton an, dem sich das Übrige anbequemen soll. *Josef Hoffmann*, *Kolo Moser*, die Keramiker *Löffler* und *Powolny*, dazu noch die zahlreichen Hoffmannschüler, die den größten Teil der Ausstellung überhaupt eingerichtet haben. Der Hauptarchitekt ist *Otto Prutscher*, seit kurzem Professor an der staatlichen Kunstgewerbeschule, die jetzt unter *Alfred Roller* sich neu organisiert. Aber auch sein Bruder Hans und andere Schulgenossen, *Karl Witzmann*, *Zeymer*, *Margold*, *Deutsch* (Brünn) und andere, haben sich stark beteiligt, namentlich an den 44 Interieurs. Ihr Einfluß ist auch in der älteren Wiener Großgewerbekunst nachgerade zu spüren; einige Firmen (Glas, Keramik, Textilien) legen darauf ihr Hauptgewicht. So ist diese Ausstellung, die, nach jahrelanger Pause, die Menge wieder einmal zum Kunstgewerbe lockt, herzlich zu begrüßen. Sie stellt der neuen Direktion ein sehr günstiges Horoskop. *Ludwig Hevesi.*

Wien. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens eröffnet ihre *Herbstausstellung* und eine *Gedächtnis-Ausstellung* von Werken des Malers Professor *Andreas Groll* am 13. November 1909.

SAMMLUNGEN

Die Pleißnersche Uhrensammlung. Für den Mathematisch-physikalischen Salon in Dresden ist soeben die Pleißnersche Sammlung alter Taschenuhren angekauft worden. Der Dresdener Uhrmachermeister Herr Robert Pleißner hat diese Sammlung, die nicht weniger als 120 auserlesene Stücke umfaßt, in zwanzigjähriger Sammeltätigkeit mit voller Sachkenntnis und feinem Kunstverständnis zusammengebracht und sie jetzt in dankenswerter Weise zu einem verhältnismäßig niedrigen Preise der staatlichen Sammlung überlassen, in der sie eine empfindliche Lücke ausfüllt. Denn in der an sich bedeutsamen Uhrensammlung des Mathematisch-physikalischen Salons war die Taschenuhr bisher nur ganz spärlich vertreten. Die Pleißnersche Sammlung beginnt mit einer Brustuhr in Dosenform aus der Zeit um 1540, der ältesten Art, wie Taschenuhren hergestellt wurden. Peter Henlein erfand diese Art der Uhren um 1505, in dem er zuerst die Spiralzugfeder als Kraftspeicher in der Kleinuhr anwendete. Das vergoldete Bronzegehäuse und der Deckel dieser ältesten Uhr sind durchbrochen und mit Hermen und Jagdbildern in Flachbildern verziert. Weiter folgen sogenannte Nürnberger Eier, darunter das kleinste bisher bekannt gewordene von 26 mm Längsdurchmesser aus der Zeit um 1660. Aus demselben Jahrhundert stammen drei prächtige Brustuhren mit Gehäusen in Bergkristall und schön gravierten und durchbrochenen Gehäusen. Weiter finden wir Uhren mit köstlicher Emailmalerei — die 1632 von Jean Toutin erfunden wurde — mit Piquéarbeit, die in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts aufkam (Ornamentik aus feinen Silbernägeln auf Leder, Fischhaut oder Schildkrot), dann wieder mit getriebener und ziselierter Ornamentik, wie sie die Rokokokunst neben der Emailmalerei pflegte, mit Automaten, wie sie die Empirezeit liebte usw. Die gesamte Kunstentwickelung von der Renaissance bis zum Biedermeierstil wandelt so in Gestalt von köstlichen Taschenuhren in der Pleißnerschen Sammlung an uns vorüber. Sie schließt mit Uhren aus der Zeit um 1850 ab, in der die Herstellung der Uhren mit Maschinen einsetzte. So sehr unsere gegenwärtigen Uhren die alten an Genauigkeit des Ganges übertreffen, so sehr sind die alten den unseren an künstlerischer Ausgestaltung überlegen. Das ist freilich nicht verwunderlich, denn dreieinhalb Jahrhunderte hindurch war die Taschenuhr ein Luxusstück und demgemäß ein »kunstgewerbliches Einzelerzeugnis«, während sie heute in erster Linie ein Gegenstand des Massenbedarfs und der Massenherstellung, ihre künstlerische Durchbildung aber noch nicht Allgemeinbedürfnis ist. Müssen wir uns auch sagen, daß so kostbare Stücke, wie sie die Pleißnersche Sammlung aufweist, in unserer Zeit nur die Ausnahme bilden könnten, so sollten sie doch auch in künstlerischer Richtung erneute Anregungen geben. Ihre Unterbringung in dem Mathematisch-physikalischen Salon — anstatt im Kunstgewerbemuseum — wird dem gewiß nicht hinderlich

sein. Denn diese technisch-mechanische Sammlung enthält auch sonst manches, nach der künstlerischen Seite hin Wertvolle. (Noch sei zum Schluß bemerkt, daß die Pleißnersche Sammlung außer den Taschenuhren auch drei große Wagenuhren enthält, wie sie die Fürsten des 18. Jahrhunderts bei ihren Reisen im Wagen zu benutzen pflegten; von den Taschenuhren unterscheiden sie sich nur durch ihre Größe. Eine ausführliche Beschreibung der Pleißnerschen Sammlung findet sich im Dresdener Anzeiger vom 31. Oktober 1909.)

× Das **Berliner Kupferstichkabinett** erhielt als Geschenk graphische Arbeiten *Edvard Munchs*, darunter Schabkunstblätter in mehreren Farben und einige der besten Radierungen des norwegischen Künstlers (wie die »Badenden Mädchen« und die »Alte Frau im Krankenhause«). Eine Radierung des Königsberger Graphikers *Heinrich Wolff* nach Tizians Selbstbildnis ging in drei Zuständen, gleichfalls als Geschenk, in den Besitz des Kabinetts über.

Das Albertinum zu Dresden, in dem die Skulpturensammlungen und das Hauptstaatsarchiv untergebracht sind, hat in den letzten Wochen den Rest des plastischen Schmuckes erhalten, der ihm von vornherein zugedacht war. Zu den drei großen Firstgruppen Bildhauerei, Herrscherruhm und Sachsenland von Hölbe, König und Ockelmann, die schon seit 1894/95 das Albertinum schmücken, sind jetzt noch sechs große Büsten in Rundnischen und zwischen ihnen in Friesstreifen sechs große Flachbilder gekommen. Ihr Schöpfer ist *Robert Diez*, dem Dresden schon unter anderem den Gänsediebbrunnen und die beiden großen Brunnen Stilles Wasser und Stürmische Wogen verdankt. Der Schmuck ist an der Hauptschauseite nach der Brühlschen Terrasse zu angebracht und verteilt sich auf die beiden Seiten links und rechts von der Mitte. Die Büsten stellen die wichtigsten Kunstländer dar, links Ägypten, Griechenland und das kaiserliche Rom, rechts Italien, Frankreich und Deutschland. Die Flachbilder schildern links die antike, rechts die christliche Kultur. Während die Büsten aus Sandstein bestehen, sind die zwei Meter hohen Flachbilder in Kupfer getrieben. Diez hatte sich ursprünglich die Büsten und die kleineren Seitenbilder in farbigem Ton und nur die beiden großen Mittelbilder in getriebenem Kupfer mit teilweiser Vergoldung gedacht. Indes wollte keine Werkstatt die Bürgschaft für die Wetterfestigkeit der Tonglasuren übernehmen, so mußte für die Büsten Sandstein, für die Flachbilder durchweg Kupfer genommen werden. Namentlich der Büsten wegen ist das bedauerlich. Diez hat seine Aufgabe, die durch die gegebene schwere, aber keineswegs künstlerisch bedeutsame Architektur beschränkt war, in hervorragender Weise gelöst. Er hat seine Bildwerke dem gegebenen Rahmen harmonisch eingefügt: ohne sich allzu selbstherrlich vorzudrängen, kommen sie doch als selbständige künstlerische Leistungen zur Geltung. Das gilt noch mehr für die Flachbilder, die ja auch die wirksame Farbe für sich haben, als für die Länderbüsten in ihrer grauen Sandsteinfarbe. In der charakteristisch-stilistischen Behandlung der Materialien aber stehen alle Bildwerke gleich hoch. Diez hat von jeher darauf gedrungen, daß der Bildhauer auch im endgültigen Material selbst arbeiten müsse, um dadurch das richtige selbstverständliche Empfinden für die stilgerechte Behandlung des Materials zu gewinnen. Weiter sind die sechs Länderbüsten nicht bloß durch ihre Abzeichen, sondern ebenso durch persönliche seelische Auffassung gekennzeichnet und unterschieden. Namentlich die Büste Deutschland zeigt ein tief beseeltes Antlitz voll Ernst und Größe. Die Flachbilder stellen dar: zur Linken im Mittelfeld die tanzenden Grazien, in den Seitenfeldern Dionysos mit seinem bacchischen Gefolge und die aus dem Meer auftauchende Aphrodite mit Tritonen, Nereïden und Liebesgöttern. Rechts sehen wir im Mittelfelde die christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung, wie sie vereint dahinziehen; in den Seitenflügeln das Paradies mit dem ersten Sündenfall und die Erlösung: die thronende Maria mit dem Jesuskind von Engeln umgeben. Der Künstler hat die so trefflich gewählten Stoffe in selbständiger Auffassung lebendig und fesselnd durchgeführt. Die klare Anordnung, die wohlabgewogene Verteilung der Massen, die sichere Linienführung und das glänzende Rot des Kupfers sichern den Flachbildern ihre kräftige dekorative Wirkung und die klare Überschaubarkeit, die dem Beschauer den gewünschten Genuß nach jeder Richtung sichert. So hat sich Robert Diez in diesen Werken ein neues Denkmal seines innerlich empfundenen wie geschmackvollen und technisch wohlüberlegten Kunstschaffens gesetzt. — (Noch sei bemerkt, daß die Friesplatten zum größeren Teile von Martin und Piltzing in Berlin, zum kleineren von Pirner und Franz in Dresden gleich vorzüglich in Kupfer getrieben worden sind.)

Das **Kaiser-Friedrich-Museum** in **Magdeburg** erhielt als Schenkung ein Porträt von *Graff* und ein Gemälde von *Spitzweg*, die berufen sind, den Anfang zu machen mit Ausfüllung der großen Lücke, die in der Gemäldesammlung sich zwischen 17. Jahrhundert und der Neuzeit befindet. Das Porträt von *Anton Graff* stellt den Privatsekretär des Prinzen Heinrich von Preußen, Korzinsky, dar und ist ein bezeichnendes Werk des deutschen Bildnismalers, das er signiert und (1777) datiert hat; eine Auszeichnung, die nur wenigen seiner Bilder zuteil wurde. Der vorherrschende Ton ist das Kaffeebraun des Rockes. Der junge Mann ist in einer etwas koketten Weise, nachdenklich am Tische lehnend, dargestellt. — Das Bild von *Spitzweg* stellt einen »Wachtposten« vor, der auf dem Stadtwalle steht und herzhaft gähnt; man muß unwillkürlich mitgähnen. Aber abgesehen von diesem humoristisch pointierten Kontrast martialischer Friedfertigkeit ist das kleine Bildchen ein Kabinettstück von Spitzwegscher Malerei: die hellblaue Luft, die flatternde Wäsche auf dem Wall und die diskrete Sonnenwirkung geben einen feinen koloristischen Klang. *sch.*

Das **Städtische Museum** in **Elberfeld** hat aus Anlaß der im nächsten Jahre stattfindenden Dreihundertjahrfeier der Stadt Elberfeld von Kommerzienrat Fr. Bayer ein Gemälde von Albert Cuyp aus seiner Frühzeit »Ansicht von Amersfort« erhalten. Ferner stiftete Frau Kommerzienrat Fr. Bayer dem Städtischen Museum ein Gemälde »Marokkanische Landschaft« von John Lavery-London.

VEREINE

Ein neuer Künstlerverein. In Dresden hat sich eine neue Künstlervereinigung gebildet. Den Grundstock bilden die Mitglieder der Zunft und der Vereinigung Elbier. Dazu kommen alle hervorragenden selbständigen Künstler Dresdens, die nicht der Kunstgenossenschaft angehören. Der Verein nennt sich **Künstlervereinigung Dresden** und umfaßt gegen 60 Mitglieder. Zum ersten Vorsitzenden wurde Prof. Georg Wrba gewählt. Die Künstlervereinigung Zunft wird fortan nur noch als geselliger Klub, in der Art der Münchener Allotria, weiter bestehen. Die Vereinigung der Elbier hat sich aufgelöst. Der Rat zu Dresden hat der neuen Künstlervereinigung für den Sommer 1910 einen Teil des städtischen Ausstellungsgebäudes zu einer Ausstellung zur Verfügung gestellt.

VERMISCHTES

× In der Ortsgruppe Groß-Berlin der deutschen Gartenstadtgesellschaft hielt Landesbaurat Prof. **Theodor Grecke** einen Vortrag, in dem er eine Reihe von Vorschlägen gab, wie man noch jetzt die Hauptstadt mit einem Waldgürtel und einem Kranz von Gartenvororten umgeben könnte. Diese Bestrebungen, die einen immer größeren Anhängerkreis gewinnen, sind gerade gegenwärtig von besonderer Bedeutung, da bald die Resultate des Groß-Berlin-Plans der Architektenschaft zu erwarten sind. Greckes beachtenswerter Vortrag suchte zusammenzustellen, was zurzeit an Waldpartien, an Rennbahnen und Spielplätzen, an Wiesengelände, bepflanzten Friedhöfen und Bautenansiedlungen in der Umgebung Berlins vorhanden ist, um neue Vorschläge zu entwerfen, wie diese Partien untereinander verbunden und zum Ausbau eines Parkgürtels benutzt werden könnten, wobei die Anlage neuer großer Parkstraßen als Mittelglieder in Betracht gezogen wurde. Die ersten Voraussetzungen für eine gesunde, vernünftige und ästhetische Entwicklung der Riesenstadt bleiben natürlich die Erhaltung des heute noch vorhandenen Waldbestandes, die energische Abwehr weiterer Abholzungen in der Peripherie des Weichbildes der Nachbargemeinden der engeren Kommune Berlin und ein organischer, einheitlicher Plan für den Ausbau der Stadt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 7. 26. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE

VON DR. MAX MAAS, MÜNCHEN

Wie auch im vorigen Jahre (s. Kunstchronik vom 9. Oktober 1908), möchte ich nach Erscheinen des im Archäologischen Anzeiger (ausgegeben am 5. Oktober 1909) erschienenen Jahresberichtes über archäologische Funde im Jahre 1908 bis Juni 1909 hier das Wichtige nachtragen. Vorauszuschicken ist, daß die Jahresberichte des Archäologischen Anzeigers von Jahr zu Jahr an Bedeutung und Lückenlosigkeit gewinnen; die diesmaligen umfassen 216 Spalten. Man darf diese archäologische Rundschau im Vergleich mit allem übrigen Derartigen, was im In- und Ausland publiziert wird, als ganz unübertroffen bezeichnen. Von allen Zentralpunkten der archäologischen Forschung haben sich die ersten Autoritäten zur Verfügung unseres archäologischen Instituts gestellt, so daß diese Aufstellung, die wir jetzt jährlich empfangen, ein ganz unentbehrliches Hilfsmittel für den Archäologen geworden sind. Da die Fachleute doch zu den Originalberichten zu greifen haben, so wollen wir hier nur andeuten, was wir für die Leser der Kunstchronik besonders Interessantes neu darin gefunden haben.

Aus der *Türkei (Kleinasien)* sind zunächst die Neuerwerbungen des ottomanischen Museums erwähnt, unter denen hervorragende Stücke eigentlich nicht genannt sind, abgesehen von den bedeutenden Ergebnissen der Garstangschen Grabungen zu Saktschegösü im Hettitergebiet (s. Kunstchronik 1908/9, Sp. 40). — In Ephesos haben die österreichischen Ausgrabungen im Tal zwischen Bülbüldagh und Panajirdagh das Odeion vollständig freigelegt, das sich als eine typisch römische Theateranlage mit vertiefter Orchestra und niedriger Bühne erwies. Genau dem Odeion gegenüber stand an einem großen breiten Platz ein Wasserschloß, das in den Jahrhunderten nach Christus bis zur Zeit des Konstantius und Konstans vielfache Umbauten über sich ergehen lassen mußte. — Über die Ausgrabungen in Milet ist nichts hinzuzufügen. — Von größter Wichtigkeit sind die durch Knackfuß vom Januar bis Juni 1909 geleiteten Ausgrabungen am großen Tempel von Didyma. Von der Ostfront sind die Weihgeschenkterrasse und der nördliche Abschluß der schon bekannten archaischen Halle freigelegt worden, die noch aus vorpersischer Zeit stammt. Die Trümmer über dem Pronaos sind weggeräumt; sie haben die verschiedenartigsten Baustücke bewahrt, die jetzt Pronaos, Mittelsaal und Cella in ihrer Architektur erkennen lassen. Wenn das riesenhafte Bauwerk in seiner ganzen Pracht freiliegt, wird man erst erkennen, was für große entsagungsvolle Ausgrabungsarbeit hier ihren Lohn findet.

Aus *Kreta* sind immer noch neue Funde zu berichten; denn auf dieser Insel ist kaum ein bewohnbarer Fleck der Altertümer bar (über Moklos s. Kunstchronik 1908/9, Sp. 88). In Knosos haben Evans und Mackenzie durch neue Versuchsschachte die Geschichte der älteren Palastanlage wesentlich geklärt. Im Sommer 1908 wurde dann auch die nördlich zwischen Häusern zu einem vornehmen Bau führende gepflasterte Straße weiter geklärt. Dieser Bau, der kleine Palast, ist jetzt fast ganz ausgegraben. Dabei wurde ein wunderbarer, halblebensgroßer Stierkopf aus Steatit mit verschiedenartiger Holz- und Metallausschmückung gefunden. Dieses Meisterwerk war ein Rhyton, das wohl zu religiösen Zwecken gedient hat. — Im Sommer 1909 hat Evans dann noch in der Nähe des Königsgrabes von Isopatra ein Kuppelgrab entdeckt, das hoffen läßt, daß hier die mittelminoische Metropole von Knosos lag. — Von der zu Phaistos gefundenen Tontafel mit linearen Schriftzeichen war schon die Rede. Sie ist im Archäologischen Anzeiger jetzt abgebildet. Die Zeichen sind in einer Spirale vom Rand nach der Mitte zu angeordnet und mit Stempeln, wohl aus Elfenbein oder Knochen, eingedrückt. (241 Zeichen, 45 Typen; die demnächst herauskommenden »Scripta minoa« von Evans werden vielleicht sicheres über die Art der Schrift usw. bringen können; sie scheint religiöse Bedeutung zu haben. Inzwischen hat der Althistoriker Ed. Meyer, ohne Evans abzuwarten, »Schrift der Philister« diagnostiziert.) — Bei den erfolgreichen Arbeiten von Pernier zu Prinia sind zwei Tempel zum Vorschein gekommen, die beide nun ganz freigelegt sind, leider aber arg zerstört. Der erste Tempel bestand aus Pronaos und Cella, der zweite hat auch noch ein Opisthodom, der mit archaischen Reliefgefäßen angefüllt war. Diese Tempel mögen schon im 9. Jahrhundert angelegt sein. Ein Reiterfries an der Fassade des ersten Tempels ist aus dem 8. Jahrhundert, die Kultstatue der thronenden Göttin, die stark verstümmelt und von Stefani rekonstruiert und die wahrscheinlich die damals allgemein verehrte Göttermutter (πότνια

θηρῶν) ist, ist wohl in das 7. Jahrhundert zu datieren. Ihre Tiere schmücken das Gewand und die Basis des Thrones; ganz singulär ist das Relief einer stehenden Frau auf der Unterfläche der Basis. Bei dieser archaischen Kultstatue können wir uns eine klare Vorstellung von jener altkretischen Bildhauerschule der Daidaliden machen, die einen so starken Einfluß auf Griechenland ausgeübt haben. — Ungemein wichtige frühminoische Funde sind zu Kumasa südöstlich von Gortyn gemacht worden; ebenso in einem alten Kuppelgrab bei Kalathianà; die letzteren beweisen, daß zwischen der früh- und mittelminoischen Zeit kein Bruch der Kontinuität vorliegt. — Eine vornehme minoische Anlage wurde endlich noch bei Tylisos, zwei Stunden westlich von Knosos, zutage gebracht. Hier muß ein Palast gestanden haben, wie bis jetzt gefundene große Pithoi, eine bronzene Hydria und intakte Bronzekessel von riesiger Größe, bis zu 1,40 Meter Durchmesser, beweisen. In Gortyn selbst sind Tausende von Tonlampen, wahrscheinlich weggeworfene Weihgeschenke eines Heiligtums, gefunden worden und andere Funde gemacht, z. B. Terrakotten, die aber kaum über das 6. Jahrhundert hinausreichen dürften, worunter aber auch einige künstlerisch wichtige, sehr große zu bemerken sind.

Im *eigentlichen Griechenland* sind zwar auf athenischem Boden keine ergiebigen Ausgrabungen zu erwähnen; aber das große Werk der Wiederherstellung des Erechtheions ist so weit vollendet. — In Sunion hat Stais neben dem Athena-Tempel einen weiteren hocharchaischen entdeckt, in dem die Basis des Kultbildes noch an ihrer Stelle steht. Auch in Karystos ist das Fundament eines archaischen Tempels entdeckt worden. — In Thermos wurden die beiden merkwürdigen Ovalbauten am Tempel neu untersucht und ein Lokalmuseum geschaffen, das alle nicht nach Athen verbrachten Funde aus dem Apolloheiligtum vereinigen und eine Sammelstelle für Ätolien werden soll. — Bei Koronta im südlichen Akarnanien hat Sotiriadis mykenische Kuppelgräber, bei Kalydon hellenistische Gräber mit schönem Goldschmuck hervorgezogen. — Über die Rekonstruktionen der Tholos von Epidauros durch Kavvadias im Museum von Epidauros und von den Ausgrabungen der Engländer in Sparta ist an dieser Stelle schon die Rede gewesen. — In Delos ist im Sommer 1908 der antike Hafen erforscht worden; weiter sind die Agora des Theophrastos und die Häuser nördlich von ihr gänzlich freigelegt; dann ist der Lauf des Inopos verfolgt worden bis zu einem Reservoir am oberen Ende einer engen, tiefen Schlucht südöstlich vom Temenos. Das Temenos selbst kann nun als definitiv erforscht gelten. Im Artemision liegt der archaische sogenannte Porostempel auf tiefem Niveau; der jüngere Tempel erhob sich auf hohem Granitsockel, seine Cella scheint sogar noch älter als der alte Tempel gewesen zu sein. Ein südlich angrenzender Bau mit Apsis und dorischer Säulenhalle mit Marmorschranken bleibt vorerst rätselhaft. Beim Apollotempel stammen Unterbau, Mauern, Säulen, Epistyl und Fries aus dem 5. bis 4. Jahrhundert, die Kopfleisten der Wände, Geison und Sima aus dem dritten. Südwestlich vom Tempel war schon früher ein jonischer Bau mit Pronaos und Opisthodom freigelegt worden, der mit der Basis des Naxierkolosses zusammenhängt. Man darf darinnen wohl das in delischen Urkunden oft erwähnte »Haus der Naxier« sehen. Unter ihm ist noch im Juni 1909 ein prähistorisches Haus gefunden wurden. — An der Nordostecke der Stoa des Antigonos wurde ein öffentlicher Brunnen mit einer Fassade von sechs dorischen Säulen gefunden. Er stammt aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts und ist im 2. restauriert worden. — Die amerikanischen Ausgrabungen in Korinth (s. Kunstchronik 1908/9, Sp. 458) auf der Westseite der Agora brachten eine in augusteischer Zeit erbaute, im 2. Jahrhundert n. Chr. reparierte Säulenhalle in reicher Architektur mit sechs Kaufläden zutage. An diese Halle grenzt nördlich ein kleines Temenos mit einem dorischen Propylon und einem kleinen Porostempel des 1. Jahrhunderts n. Chr. An der Westseite des Temenos liegt die Glauke-Quelle, östlich die römische Straße nach Sikyon, die nun endgültig festgelegt ist, ebenso wie die ältere griechische. Südlich von der Halle mit den Kaufläden führt eine monumentale Freitreppe auf eine Straße, die wahrscheinlich in der Achse des von Pausanias erwähnten Heiligtums der Gens Julia liegt. Endlich ist auch noch die Quelle Peirene gereinigt worden, wobei archaische Reservoirs zutage kamen. — Von den deutschen Ausgrabungen in Kakovatos-Pylos und Olympia, wo das prähistorische Dorf gefunden wurde, haben wir jeweilig berichtet. Bei Kombothekra im Gebirge nordöstlich von Pylos wurde noch ein kleines archaisches Heiligtum der Artemis ausgegraben, wobei Kleinbronzen und Terrakotten gefunden wurden. — Im Frühjahr 1909 sind die Ausgrabungen des deutschen Instituts in Tyrins wieder aufgenommen worden und haben den Grundriß des südlichen Teils der Oberburg aufgeklärt. Das Vorkommen von Kurvenbauten für die älteste Siedelung von Tiryns ist nunmehr gesichert. — Auf Leukas, dem Dörpfeldschen Ithaka, glaubt dieser Gelehrte in prähistorischen Gräbern die zu dem Königshaus, das er in Nidri entdeckt haben will, gehörigen Königsgräber, Steinkreise, gefunden zu haben.

Aus *Italien* ist die Kunstchronik so trefflich unterrichtet, daß nur wenig hinzuzufügen ist. Die im Archäologischen Anzeiger besprochenen Ausgrabungen und wissenschaftlichen Arbeiten lassen erkennen, daß am intensivsten und planmäßigsten im Gebiet der vorgeschichtlichen Archäologie gearbeitet worden ist. Ein hochbedeutender Fund aus diesem Gebiete konnte noch nicht in den im Juni abgeschlossenen Bericht aufgenommen werden. Wir beginnen die Nachlese mit ihm. Am 6. August d. J. ist in der Nähe von Bari ein Dolmen entdeckt worden, der als einer der wichtigsten prähistorischen Ausgrabungen der letzten Jahre in Italien betrachtet werden darf. Das Verdienst, ihn gefunden zu haben, gebührt in erster Linie dem bekannten Physiologen und Archäologen Prof. Angelo Mosso in Turin, der während der Ausgrabungen, die er an der prähistorischen

Stätte beim Pulo di Molfetta vornahm, von einem Landmann darauf aufmerksam gemacht worden ist. Der Dolmen befindet sich 6 km von Bisceglie entfernt an der Provinzialstraße, die nach Ruvo führt. In Italien sind megalithische Bauten im Südosten der Halbinsel in der Provinz Otranto lokalisiert, wo bis jetzt ungefähr 10 Dolmen nachgewiesen sind. Der bis jetzt von Angelo Mosso entdeckte übertrifft alle bis jetzt in Italien und die meisten der sonst gefundenen an Höhe, Größe und guter Erhaltung. Ja selbst Frankreich, das nicht weniger als 4458 Dolmen aufgenommen hat, kann keinen so mächtigen derartigen megalithischen Bau aufweisen. In der eigentlichen Grabkammer des Dolmens von Bisceglie fanden sich Knochen von Kindern, Erwachsenen und Greisen, Vasenfragmente, Schmuck, Tierreste, die wahrscheinlich von den zu Ehren des Toten abgehaltenen Banketten herrühren. Der Eingang des Dolmens muß auf der Seite gewesen sein; denn auch auf der der eigentlichen Grabkamera entgegengesetzten Seite befanden sich menschliche Überreste. Die Funde (Vasenfragmente) sind identisch mit der neolithischen Keramik vom Pulo di Molfetta; doch fanden sich auch Tonfragmente, die aus der beginnenden Bronzezeit sind.

Aus *Italien* wäre sonst noch, und zwar aus dem archäologischen Anzeiger, nachzutragen: Ausgrabungen zu Lovere am Iseosee, wo gallische Waffen und Geräte gefunden wurden, die das Vorhandensein einer vorrömischen Niederlassung an dieser Stelle beweisen. Für die Geschichte des Metallgewerbes in der Kaiserzeit sind Funde aus einem jüngeren Grabe aus der Zeit des Antoninus Pius bei Lovere wichtig. — In Etrurien hat Vetulonia reiches Material für die ältere Phase der etruskisch-griechischen Kultur geliefert. In dem sogenannten Circolo tridente, einem der mächtigen Steinkreise der Nekropole, sind unter zahlreichen Bronze- und Bucchero-Gefäßen Reste einer prachtvollen Biga gefunden worden, sowie zahlreiche Schmuckgegenstände aus den verschiedensten Materialien. — In Populonia wurden in der Nekropole in einer quadratischen Grabkammer drei Klinen mit gedrehten Beinen gefunden, als hübscher Einzelfund wird eine Bronzestatuette, »Der sich in das Schwert stürzende Ajax« genannt. — Über die Stadt-römischen Funde, unter denen die Gaucklerschen Ausgrabungen am Janikulum an dieser Stelle (siehe Kunstchronik 1908/9, Sp. 477) und die Rundbasis mit Tänzerinnen (ebendaselbst Sp. 307), ferner die Arbeiten in Ostia (ebendaselbst Sp. 475 und 565) ausführlich erwähnt worden sind, ist nichts mehr hinzuzufügen. — In Teanum Sidicinum wurde eine große Thermenanlage der mittleren Kaiserzeit freigelegt, wobei eine Reihe guter Marmorstatuen, die vielleicht älter sind als das Gebäude, gefunden wurden. — In Sizilien ist die Kenntnis der vorgeschichtlichen aber auch der griechischen Periode der Insel in erheblichem Maße erweitert und befestigt worden. So durch Ausgrabungen von Mosso in Canatello bei Girgenti, wo als Besonderheit ein kreisförmiger Platz und eine Kulthütte in der Mitte eines vorgeschichtlichen Dorfes zutage trat. Weiter bei Catania, wo Orsi ein sikelisches Dorf erforscht hat. Das Ergebnis der Untersuchungen von Orsi und Mosso ist, daß nunmehr an zwei Orten Siziliens eine stetige Kulturentwicklung während der ersten und zweiten sikelischen Periode gesichert ist. Für die klassische Zeit der Insel ist der wichtigste Fund die Favissa (Aufbewahrungsraum für nicht aufgestellte Götterbilder und Weihegaben) aus dem griechisch ausgestatteten Heiligtum einer hellenisierten Sikeler-Stadt bei Grammichele nahe Catania. Hier wurde eine meterhohe, tönerne weibliche Sitzstatue, vom Typus der jüngeren Frauenfiguren der Akropolis, aus vielen Bruchstücken zusammengesetzt. — In Sardinien sind die prähistorischen megalithischen Bauten (Nuraghen) hauptsächlich von Taramelli untersucht worden. Über die wichtigen Arbeiten der englischen Schule auf der Insel unter Mackenzie hat der Archäologische Anzeiger noch keine Notiz. Neuerdings werden noch kolossale Bronzefunde (darunter fünf Bigae) aus einem Häuptlingsgrabe des 7. Jahrhunderts vor Chr. aus Belmonte Piceno gemeldet.

Wie auch in früheren Jahren, gehören zu den interessantesten Abteilungen in den Jahresberichten des Archäologischen Anzeigers die Nachrichten über Rußland, die B. Pharmakowsky in gewohnter Beherrschung des Stoffes vorbringt.

Neue Ausgrabungen hat Prof. Wesselowsky in der Gegend des alten Tanais, des nördlichsten Kolonisationspunktes der Griechen in Südrußland, vorgenommen. Das ältere Tanais, das in der Nähe der Stanitza Elisawetowskaja lag, wurde durch den bosporanischen König Polemon am Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. zerstört. Darauf entstand das jüngere Tanais bei Nedwigowka im heutigen Don-Gebiete. 1908 wurde die Nekropole der jüngeren Stadt untersucht, die in das 2. Jahrhundert n. Chr. zu setzen ist. Trotzdem die Gräber schon teilweise früher ausgeraubt worden sind, muß nach den jetzt gemachten Funden das jüngere Tanais eine reiche Stadt gewesen sein. Zahlreiche Gold-, Silber- und Bronzegegenstände, Eisen-, Knochen- und Tongerätschaften wurden gefunden. Unter den in dem Archäologischen Anzeiger abgebildeten Funden aus Tanais fällt eine Urne mit Efeugirlande auf, die an die im Museum von Alexandria befindlichen erinnert und die wahrscheinlich alexandrinischer Import ist, in welcher Stadt bekanntlich die von Breccia so genannte Blumenkranzliebe, die »Guirlandomanie«, ähnliche Erzeugnisse hervorgerufen hat. — Aus Privatausgrabungen in Bori im Kutais'schen Gouvernement haben die Eremitage und die Kaiserliche archäologische Kommission gemeinsam eine Reihe von sehr interessanten Gegenständen aus der frühen römischen Kaiserzeit erworben (Goldschmuck, Silberschalen, silberne Bekleidung von Holzgegenständen, Löffel, Bronzekrüge usw.). Auch aus Maikop im Kubangebiete wurden interessante Funde in Metall, namentlich kunstvoller Goldschmuck, erworben. — Die mühselige Untersuchung der Nekropole des alten Panticapäum (Kertsch) wurde fortgesetzt. Man stieß auf Gräber der Zeit vom 5. bis 4. Jahrhundert v. Chr. bis zur spätrömischen Epoche. Aus allen diesen Zeiten sind schöne und zahlreiche Funde gemacht

worden. In einem Kammergrab aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts hat sich die reiche Bemalung erhalten. Die Kleinfunde sind zahlreich, aber den Typen nach gut bekannt. Gold-, Silber-, Bronze- und Eisengegenstände sind im Archäologischen Anzeiger besonders aufgezählt. Unter den Terrakotten und Vasen sind besonders hübsche Stücke, von denen eine Anzahl im Archäologischen Anzeiger abgebildet sind. — In Chersonnes wurde die Ausgrabung der Nekropole weitergeführt. Erzeugnisse der attischen Keramik aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. wurden wohl gefunden; die meisten der Grabbeigaben gehören aber in das 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. und noch später. Auch hier sind wieder eine große Anzahl Einzelfunde registriert. Im Tschigirinschen Bezirk des Kiewschen Gouvernements wurden zwei Gruppen von »skythischen Grabhügeln« ausgegraben, die schöne Resultate ergaben. In einem Grabe, in dem die Wände nur an einigen Stellen Holzbekleidung hatten, kann man mit Wahrscheinlichkeit ein Leinwandschutzdach vermuten. Die Funde (92 Nummern im Inventar) lassen auf das 4. bis 2. Jahrhundert v. Chr. schließen. Skythische Grabhügel wurden außerdem im Woroneschschen und Poltawaschen Gouvernement untersucht. — Bei den Ausgrabungen, die Prof. E. v. Stern auf der Insel Berezanj vorgenommen hat, fand sich auf dem Grund eines alten Brunnens das Knochengerippe eines Mannes, der mit seinem Pferde im 6. Jahrhundert v. Chr. in den Brunnen gefallen oder hinabgeworfen worden war. An einem Finger des Mannes saß noch ein eiserner Ring. Im nordwestlichen Teil der Insel wurden Fundamente alter Häuser aufgedeckt und daneben und darin eine Masse trichterförmiger Gruben gefunden, die keinen Zweifel lassen, daß die alten jonischen Kolonisten ihre Verstorbenen in ihren Häusern aufbewahrt hatten. — Pharmakowsky selbst hat die Untersuchungen der griechischen Stadtmauer in Olbia fortgesetzt und die Ausgrabungen im Zentrum des Stadtgebietes angefangen. Hier wurde ein Platz von 15:40 Meter freigelegt mit den Resten aus Bauten der verschiedenen Perioden der Stadt. Sechs Schichten aus dem 7. bis 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit, aus der die meisten Reste stammen, sind zu unterscheiden. Auch in der Nekropole von Olbia wurden die Untersuchungen fortgeführt und Steingräber mit Satteldach an einer Stelle in einer ganzen Gruppe aufgedeckt. Daneben fanden sich auch einfache Gräber und Grabverschlüsse aus einer Reihe von Spitzamphoren gebildet. Die Funde des Jahres in Olbia nehmen in dem Inventar 4148 Nummern ein, meist gut bekannte Typen, aber wichtige Zeugnisse für die geschichtliche Entwickelung der Kunst und Industrie von Olbia. Wir erwähnen daraus nur die auch im Archäologischen Anzeiger abgebildeten Stücke: einen Terrakottaaltar, Fragmente von jonischen Vasen, ein Bleiplättchen, ein Antenkapitell, einen Bronzehelm, eine Terrakotte strengen Stils (stehendes Mädchen), einen rhodischen Teller und einen Askos in Form eines sitzenden Vogels.

Den Bericht von Friedrich Zucker über Ägypten wollen wir vorerst beiseite lassen, um die archäologische Nachlese aus Ägypten nach Erscheinen des im November zu erwartenden »Report des Egypt exploration Fond« zu bringen.

Neben Pharmakowskys russischem Berichte ist wieder Adolf Schultens Bericht über Nordafrika in erster Linie zu nennen. Aus Tunis soll auch an dieser Stelle sein Klageruf wiederholt werden, weil der Boden von Karthago mit Villen bebaut wird. Nicht nur das historische Landschaftsbild wird zerstört, sondern künftige Ausgrabungen werden auch unmöglich gemacht. Schulten spricht die Hoffnung aus, daß der durch die größten Erinnerungen geheiligte Boden von Karthago von der französischen Regierung, die es sonst mit ihren Pflichten gerade in archäologischer Hinsicht sehr ernst nimmt, angekauft werde. Sie könne mit ein paarmal 100000 Frcs. ein Werk vollbringen, das ihr die ganze Kulturwelt danken wird. Ebenso wie durch den Villenbau wird Karthago durch den Bau einer elektrischen Bahn von Tunis nach Marsa zerstört. Beim Bau der Villen sind sehr alte Phönizische Gräber gefunden worden, die am Fuße des »Colline de Junon« genannten Hügels liegen. Für die in Schultens Bericht besprochene und in Auszügen wiedergegebene Literatur über Karthago muß ich auf den Archäologischen Anzeiger verweisen. — In Thugga wurde am Forum die Rednerbühne gefunden. Das Mausoleum eines Berberfürsten, das von dem englischen Konsul Read zerstört wurde, wird wiederhergestellt, es ist ein Gegenstück zu dem bekannten algerischen Medrassen mit seiner merkwürdigen Mischung griechischer und punischer Formen. — Eine neue Ruinenstätte ist zu Althiburus, dem Fundort des merkwürdigen Schiffsmosaiks, in Angriff genommen worden, wo man sofort auf das 45:37 m große Forum stieß. Ein Gegenstück zu dem erwähnten Schiffsmosaik wurde in einer anderen Villa in der Darstellung eines Anglers gefunden. — Interessante Bauwerke (Theater, Tanitheiligtum) wurden in dem 6 km südlich von Sousse gelegenen Dorfe Kriba aufgedeckt; die Ruinenstätte heißt El Kanissia. — Zu Thänä wurde die Nekropole der Küstenstadt sorgfältig untersucht und die Stadtmauer, die eine Peripherie von 3750 m hat, und dicht mit runden Türmen besetzt ist und drei Tore hat, festgestellt. Die Befestigung erinnert an Stadtbefestigungen in Gallien im 3. und 4. Jahrhundert nach Chr. und mag wohl aus gleicher Zeit stammen. — Am Fuße des Dschebel Dschellud, der sich am Südufer der Bai von Tunis erhebt, sind 200 Saturnstelen gefunden worden. Diese Stelen mögen bei der Denudation des Berges von einem in der Höhe desselben stehenden Saturntempel abgerutscht sein. Auf solchen Höhen ist Saturn- an Stelle des uralten Baal-Kultus getreten. — Über die Funde, die auf dem Grunde des Meeres bei Mahédia gemacht worden sind, äußert sich der Erlanger Archäologe Ludwig Curtius, daß sie möglicherweise von einer Schiffsladung herrühren, die der später noch zu nennende Atelierinhaber und Bronzegießer Boëthos aus Karthago verschifft hat. Abgebildet ist im Archäologischen Anzeiger die Bronzefigur eines sehr interessanten und höchst individuellen Eros, eine

Kopistenarbeit, die auf ein Lysippisches Original hinweist, während der Katalog des Bardo-Museums die Figur für eine Replik des Eros des Praxiteles erklärt. Ferner, eine Bronzeherme, die den Namen des Boëthos als des Verfertigers trägt, stellt den Hermes und nicht den Dionysos dar. Eine Schöpfung des 4. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus dem Kreise des Praxiteles mit feinem Archaismus, gab dem Kopisten Vorbild, die Form der Herme ist Eigentum der Kunst des Boëthos. Die Fragmente eines Marmorkraters lassen in den erhaltenen Figuren eine Wiederholung des Kraters Borghese im Louvre erkennen. Prächtige Bronzegesimse, die sich korrespondieren, deren Zugehörigkeit aber nicht zu bestimmen ist, zeigen Protomen, Dionysos und Mänade, in flotter aber wenig sorgfältiger Arbeit neuattischen Stils. — Inzwischen sind diese Untersuchungen auf dem Grunde des Meeres bis Ende Juli fortgesetzt worden und Merlin, der Direktor der Tunesischen Altertümer, hat darüber der Académie des inscriptions berichtet. Diesmal hat man von den Marmorsäulen, die in der Zahl von über 50 unten liegen sollen, eine 3,95 m hohe Marmorsäule geborgen. Auch eine Anzahl jonischer Kapitelle mit griechischen Inschriften, Vasen und andere keramische Stücke sind hervorgeholt worden. Von Statuen wird ein laufender Eros mit der Fackel in der Hand, weiter ein tanzender Eros und die Statuette eines Schauspielers mit bärtiger Maske gerühmt. Auch sonst ist noch Plastik geborgen worden, worüber ein genauer Bericht noch abzuwarten ist. Die durch Privatmittel ermöglichten Taucherarbeiten nach diesen Schätzen werden im nächsten Jahre fortgesetzt. Merlin ist aber der Ansicht, daß es sich hier um ein von Attika aus verfrachtetes Schiff gehandelt hat. Ein etwas ausführlicherer Bericht liegt jetzt im »Journal des Savants« vom August vor.

Auch der Service des monuments historiques in *Algier* hat erfolgreiche Werke vollbracht, von denen Schulten berichtet. In Thibilis wird der regelmäßige Plan der Stadt immer vollständiger. Die beiden, die Stadt rechtwinklig in vier Viertel schneidenden Hauptstraßen haben auch hier Säulenhallen auf beiden Seiten, mit denen ihre Breite etwa 15 Meter beträgt. Das Forum mit der Kurie und die Basilika sind freigelegt. — In Thubursikum ist ein Tempel mit drei Zellen ausgegraben worden, der als ein Saturn- oder Jupitertempel zu betrachten ist. — In der Geburtsstadt des Apuleius und der Studienstadt des Augustinus, in Madaura, sind große Thermen freigelegt, in deren Anlage die zugehörige Latrina besonders gelobt wird. — In Timgad läßt eine gefundene Inschrift mit dem Ausdruck Umbilicus erkennen, daß unter dem »Stadtnabel« der Mittelpunkt der Stadt, der Schnittpunkt der Hauptstraßen verstanden werden soll. In einem Haus, das der Familie der Corfidi gehört hat, ist eine mit Wasserspülung eingerichtete Latrine gefunden worden, das erste Beispiel eines privaten Wasserklosetts in Timgad. Im Südwesten, außerhalb der Stadt ist ein Quartier aufgedeckt worden, in dem man auf mehrere kleine Fabriken, darunter auf eine Bronzegießerei mit einer Masse Material und fertiger Arbeit, gestoßen ist. Es ist anzunehmen, daß diese Handwerkervorstadt der »Bazar von Timgard« war. In der Nähe lag auch ein unaufgedeckter Merkurtempel; und es wurde ein Fund von 6000 Münzen aus dem Ende des 4. Jahrhunderts nach Chr. gemacht, der auf die damaligen Einfälle der Berber hindeutet. Bis jetzt sind zwölf christliche Basiliken und elf Badeanstalten, ferner ein großes Kloster in Timgad, dem afrikanischen Pompeji, bloßgelegt. — Auch der afrikanische Limes im Gebiet der »Mauretania caesariensis« ist untersucht worden. Dieser Limes ist durchaus dem Terrain angepaßt, die kleinen ihn verteidigenden Kastelle liegen an strategischen Punkten. Von einheimischen Denkmälern sind mehrere Pyramiden, Mausoleen berberischer Fürsten nach Art des Medrassen, zu erwähnen. —

Aus Frankreich, Belgien, der Schweiz wäre manches Wichtige zu bemerken; ebenso aus Ungarn und aus Österreich. Aber die Kunstarchäologie kommt hier weniger in Betracht als die allgemeine Altertumswissenschaft. Nur aus *Britannien* möchten wir aus dem Berichte von Haverfield noch einiges anführen, da hier nach längerer Zeit erst wieder Ausführliches und darunter Hochinteressantes gemeldet wird. Bei Newstead, wohl dem römischen Trimontium, lag am südlichen Ufer des Flusses Tweed ein großes Kastell. Die Untersuchungen, die James Curle hier vorgenommen hat, haben nicht allein zur Geschichte der mehrfachen Okkupation des Lagers interessante Details gebracht, sondern hier verdienen auch die kleineren Funde Beachtung; besonders bemerkenswert ist der reiche Schatz von Waffen, Helmen, Rüstungen und anderem, die Curle aus verschiedenen Gruben oder Brunnen außerhalb des Lagers hervorgezogen hat. Die Stücke gehören meist der Flavierzeit an. Ein Paradehelm aus Eisen, ein Reiterhelm in Bronze und ein anderer Helm aus diesen Funden sind im Archäologischen Anzeiger abgebildet als ganz hervorragende Stücke. — Auch im Corbridge-on-Tyne sind die Ruinen mächtiger Gebäude, die, wie es scheint, militärischen Zwecken dienten, aber kein rechtes Lager bildeten und mit Wohnhäusern gemischt waren, aufgedeckt worden. Unter anderm sind zwei gut gebaute Horrea (Militärlagerhäuser) mit Strebepfeilern und unterirdischen Luftöffnungen bloßgelegt. Auch andere Bauten wurden gefunden, darunter eine möglicherweise als ein Militärbad zu betrachtende mit Hypocausten und Latrinen versehene Anstalt. Außer einem Schatz von 48 Goldmünzen und einem Goldring (aus der Zeit vor 385) sind von Einzelfunden eine Steinplatte mit einem Relief des Bellerophon (von einem um 208 errichteten Altar), ferner ein Relief des Sonnengottes und ein fast lebensgroßes Exemplar der bekannten Gruppe von Löwe und Hirsch aus Corbridge zu bemerken, die letztgenannte Gruppe ist lebendig und mit großer, freilich barbarischer Kraft ausgeführt. Es ist interessant, daß diese Gruppe, als sie auf einer illustrierten Postkarte erschien, in wenig Tagen in 2000 Exemplaren verkauft worden ist. — Durch Ausgrabungen zu Silchester, wo sich nunmehr die alte Stadt »Calleva Atrebatum« vollständig in ihrem Plan erkennen läßt, und durch Ausgrabungen in Caervent ist die Kultur der Provinz in bedeutender

Weise erläutert worden. Diese beiden Städte sind offenbar nicht römische Siedelungen gewesen, sondern romanisierte Häuptlingsstädte der keltischen Stämme. Die öffentlichen Bauten sind allerdings italienisch. Die Häuser aber zeigen Grundrisse, wie sie auch in Nordgallien erscheinen, und die man als keltisch betrachten darf. —

Damit schließen wir unsere Nachlese ab, die in keiner Weise auf Vollständigkeit Anspruch machen soll, sondern die nur die Interessenten auf das hinweisen mag, was die ausgezeichneten Jahresberichte des Archäologischen Anzeigers alles Neues zu bringen hatten. —

NEKROLOGE

Ludwig Schmid-Reutte †. Der Tod hat in diesen Tagen in die Reihen der Karlsruher Künstlerschaft wieder eine empfindliche Lücke gerissen. Am 13. November erlag *Ludwig Schmid-Reutte* einem hoffnungslosen Leiden, das ihn seit langer Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit entzogen hat. Die Bedeutung des Verstorbenen lag auf zwei Gebieten: dem des Lehrens wie dem des eigenen Schaffens. Seine Lehrtätigkeit, die er schon mit neunzehn Jahren in München begonnen und seit 1899 als gefeierter Lehrer des Aktzeichnens an der Karlsruher Akademie ausgeübt hat, war von Anfang an von großem Erfolg begleitet. Dagegen hat ihn das eigene Schaffen erst nach langem und heißem Ringen dem Ziel nahe geführt. Schmid-Reuttes eigenste Kraft liegt vor allem in der Wiedergabe der organischen Konstruktivität des menschlichen Körpers und seiner ornamentalen Linienschönheit. Dabei rang sein leidenschaftliches Naturell mit hohen Problemen der kompositionellen Gestaltung. Aber lange mühte er sich vergebens mit der Aufgabe, seinen Kompositionen einen farbig und formal geschlossenen Aufbau zu geben. Die meisten seiner früheren Arbeiten behalten trotz aller Monumentalität der Einzelfigur etwas Fragmentarisches, Skizzenhaftes im Ganzen. Erst in seinen allerletzten Werken, wie in der Kreuzigung (Karlsruher Kunsthalle) und vor allem in den Ruhenden Flüchtlingen (Stuttgarter Kunsthalle) schafft sich das Ringen nach monumentaler Geschlossenheit der Linien auch im gesamten Aufbau Bahn. So sehr übrigens Schmid-Reutte in diesen Werken das *Formale* betont, so zeigen doch Arbeiten seiner Frühzeit, daß er auch starke malerische Qualitäten gehabt hat; und in einer Reihe von Porträt- und Studienköpfen seiner allerletzten Zeit macht sich sogar ein impressionistischer Zug, die Natur auf Ton zu sehen, auffallend stark geltend. Die Vereinigung dieser beiden Elemente — des malerischen und des zeichnerischen — wäre wohl das letzte Problem seiner Entwickelung gewesen. Schmid-Reutte (geboren 1863 in Lech-Aschau bei Reutte) stand erst in der Mitte der Vierziger, als seine Kraft zusammenbrach: so hat seinem ernsten Ringen nach dem höchsten Ziel der Kunst vielleicht nur ein zu früh dazwischen tretendes tragisches Geschick den ganzen Erfolg versagt. *K. Widmer.*

William Power Frith, der Nestor der englischen Maler, ist am 1. November im 91. Lebensjahre in London gestorben. Er war am 9. Januar 1819 in Yorkshire geboren. Frith war einer der besten Schilderer des englischen Volkslebens. Die öffentlichen Szenen, die seine Bilder vorführen, zeugen von packender Beobachtung und gesundem Humor. Sein berühmtestes Bild ist »Der Derbytag« in der National-Gallery. Die Tate-Gallery besitzt von ihm »Die Eisenbahnstation«, für das er 160000 Mark erhielt. Auch als Schriftsteller hat sich Frith bekannt gemacht.

Baron J. Chestret de Haneffe, Vorsitzender der Königlich Belgischen Gesellschaft für Münzenkunde, seit 1893, und Mitglied der Belgischen Akademie der Wissenschaften, ist in Lüttich gestorben. *A. R.*

PERSONALIEN

Leo Putz in München ist vom Prinzregenten von Bayern der Titel Professor verliehen worden.

DENKMALPFLEGE

Auch ein Akt der Denkmalpflege! »Man kennt die Anekdote von dem Bauern, der zu seiner Verwunderung erfahren hatte, daß eine gelehrte Gesellschaft bei ihrer nächsten Tagung sein merkwürdiges altes Fachwerkhaus besichtigen wolle: er riß die Bude ein und ließ sich von einem Maurermeister aus der nächsten Stadt ein neues bauen, um die Gäste würdig zu empfahen. — Also auch der Kirchenvorstand der Jerusalems-Gemeinde zu Berlin, der bei dem noch sehr ungenügend organisierten öffentlichen Denkmalsschutz leider mit den ihm anvertrauten Grabdenkmälern machen kann was er will. Grab und Stein des Dichters E. T. A. Hoffmann waren noch vor wenigen Jahren in dem schönsten Zustande. Aber das 1822 von Hoffmanns 24 Freunden gesetzte Denkmal war nur aus Sandstein, und der gilt im Zeitalter der Siegesallee nicht für voll. Hoffmann kam bekanntlich Anfang des Jahrhunderts in Mode, und der besagte Kirchenvorstand wollte nicht hinter seiner Zeit zurückbleiben; eine »Grabdenkmalfabrik« (so nennt das Unternehmen sich im Adreßbuch) erhielt also den Auftrag, den schoflen, alten Stein mit seiner dämlichen Symbolik durch einen modernen ohne unnützes Beiwerk zu ersetzen. Ein »Arbeiter« der »Fabrik« zertrümmerte das sinnige Werk des alten Meisters mit der selben Wonne, mit der die Angehörigen gewisser Völkerschaften ihre Greise schlachten, und man stellte statt dessen ein Stück Granit in Form eines Plättbretts hin. Der Text des alten Steines ist in der Handschrift eines fleißigen Schulmädchens mechanisch wiederholt, auch der Zusatz ‚Gewidmet von seinen Freunden', der hier eine offenkundige Fälschung bedeutet und dem Wissenden wie Hohn klingt.« — Diese heiter-traurige Episode steht zu lesen in dem Werke »E. T. A. Hoffmann im persönlichen Verkehr«, das Hans von Müller, der feine und gelehrte Hoffmann-Kenner, herausgegeben hat.

FUNDE

Über **ein neu aufgefundenes Werk von Petrus Cristus** berichtet, unterstützt von einer Abbildungstafel, Walter Cohen in dem soeben erschienenen Heft 8 der »Zeitschrift für christliche Kunst«. Als man vor etwa drei Jahren das Schloß Vollrads bei Winkel im Rheingau erneuerte, fand sich dort eine niederländische Kreuzigung mit dem Datum 1559. Der Versuch, das unbedeutende Bild ein wenig zu reinigen, brachte die Entdeckung, daß darunter ein anderes, erheblich älteres Gemälde saß. Auch der Rahmen erwies sich als überschmiert. Nach dessen Entblößung präsentierte sich der echte alte flache Rahmen, mit einer Umschrift, deren untere Zeile lautet: Petrus Xdi me fecit a. d. 1449. Das Bild selbst fand sich nach vollständiger Ablösung der Übermalung verhältnismäßig gut erhalten. Seine Echtheit als zweifelloser Petrus Cristus bestätigte zuerst Dr. Swarzenski, und dieser Meinung schließt sich auch Dr. Cohen in seiner Veröffentlichung an, ebenso wie die anderen Kenner, welche das Bild gesehen haben. Nachdem der Kölner Restaurator Fridt, beraten von Professor Schnütgen, nunmehr das Bild vollständig hergestellt hat, hängt es jetzt wieder im Vollradser Schloß. — Das Bild gibt die Halbfigur einer das Kind

säugenden Maria mit goldblondem Haar. Als Typus ist es für das Werk des Petrus Cristus neu. Zeitlich zählt es zu den frühesten Schöpfungen des Meisters und ist im gleichen Jahre wie der heilige Eligius in der Sammlung A. Oppenheim entstanden.

AUSSTELLUNGEN

Eine **Otto Reiniger-Gedächtnisausstellung** ist im **Stuttgarter Museum der bildenden Künste** am 7. November eröffnet worden. Es sind gegen hundert Bilder aus Staats- und Privatbesitz und aus dem Nachlaß des Künstlers zusammengestellt. Den Hauptteil bilden die landschaftlichen Motive, einige wenige Porträts, Bilder seiner Kinder, sind ebenfalls vorhanden. Ein illustrierter Aufsatz wird in Kürze in unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« darüber veröffentlicht werden.

Das **Kunstgewerbemuseum** in **Berlin** hat eine **Sonderausstellung** von heutigen **deutschen Metallarbeiten** (Silber und andere Materialien) eröffnet, die bis Weihnachten währen wird.

Eine Erste internationale **Jagdausstellung** wird von Mai bis Oktober nächsten Jahres in **Wien** stattfinden. Es wird auch ein großer Pavillon gebaut, der das Kunstgewerbe und die vervielfältigende Kunst beherbergen soll.

SAMMLUNGEN

In **Kiel** ist die neue **Kunsthalle**, die mit einem Kostenaufwand von über eine halbe Million Mark an der prächtigen Düsternbroker Allee erbaut ist, am 15. November eingeweiht worden. Damit ist einem langen Provisorium ein Ende gemacht worden. Die **Eröffnungsausstellung** umfaßt auserlesene Sammlungen schleswig-holsteinischer Künstler, die zum Teil aus diesem Anlaß aus Privatbesitz beschafft worden sind. Olde, Dettmann, Feddersen, Leipold, Alberts, Burmester, Wilkens, Illies, der Bildhauer Brütt und andere sind mit geschlossenen Ausstellungen vertreten, wie man sie sonst wohl noch nicht gesehen hat. Dazu kommt eine große Kalckreuth-Ausstellung, zu der auch die Hamburger Kunsthalle einige ihrer Hauptwerke geliehen hat.

Im **Kupferstichkabinett** in **Stuttgart** werden die neu hergerichteten Räume mit Beginn des nächsten Jahres dem Publikum wieder zugänglich sein. Als Ergänzung der Sammlung sind wechselnde Ausstellungen geplant, deren jährlich vier stattfinden sollen. Zunächst wird eine Ausstellungsfolge »Die graphische Kunst unserer Zeit« abgehalten werden, die mit den Stuttgarter Künstlern beginnen soll. In dem gleichfalls neu hergerichteten Studiensaal wird eine Ausstellung enthalten sein, die die Verfahren der druckgraphischen Künste vorführt.

VERMISCHTES

Das **Kgl. Gymnasium zu Wurzen i. S.** hat einen soeben vollendeten Schmuck erhalten, der besonderer Hervorhebung wert ist; nicht viele deutsche Gymnasien werden sich einer so bedeutend dekorierten Aula erfreuen können. *Professor Max Seliger*, der Direktor der Leipziger Akademie für Buchgewerbe, hatte den Auftrag erhalten, für die beiden Schmalwände der Aula dieses Gymnasiums große Wandgemälde zu schaffen. Er hat seine Aufgabe in einer Weise gelöst, die ihm allseitig ehrenvollsten Beifall eingetragen hat. Es sind zwei Bilder, jedes etwa fünf Meter hoch und acht Meter breit, ausgeführt in Kaseintechnik direkt an der Wand. Auf dem einen leitet Mars die Spiele der Jünglinge, auf dem andern unterrichtet Sokrates die Jugend. Geschickt sind die Größen- und Raumverhältnisse der Bilder mit dem durchschnittlichen Abstand des Beschauers so in Einklang gebracht, daß eine glückliche perspektivische Wirkung erzielt ist. Auf dem Gemälde des Sokrates bildet der Meister, der mit anschaulicher und feiner Geste einen Jüngling belehrt, das Zentrum; auf ihn richten sich die Blicke der im Halbkreise sitzenden Jünglinge, die nach außen drängen und so Anlaß zur Darstellung schönster Überschneidungen geben. Auf dem Gegenbild steht Mars im goldenen Helm und rotem Mantel hoch auf einem Felsblock am Meeresgestade; links eine besonders gut geglückte Gruppe von Bogenschützen; rechts Preisrichter und Läufer. — Die Wirkung der Bilder wird noch dadurch wesentlich gesteigert, daß Seliger die vorhandene malerische und architektonische Ausgestaltung des Raumes, soweit es möglich war, seiner Schöpfung angepaßt hat.

Anläßlich der Notiz in der Kunstchronik 1909/10 Nr. 3 vom 22. Oktober über den **Prozeß gegen den Baseler Maler Eduard Rüdisühli** erfahren wir folgendes, was unsere Mitteilung ergänzt: Das Appellationsgericht erkannte an, daß starke Verdachtsgründe vorliegen, daß aber ein die Verurteilung hinreichend rechtfertigender Beweis für die Schuld des Malers nicht erbracht ist. Ferner, daß er sich den Verdacht in fahrlässiger Weise selbst zugezogen habe, weshalb er trotz Freispruch jedenfalls zur Tragung der Kosten verurteilt wird. — Die Sachverständigen der Hauptverhandlung waren darüber einig, daß eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den fraglichen Bildern und denen E. Rüdisühlis besteht; nur über den Grad und die daraus zu ziehenden Schlüsse herrschte Meinungsverschiedenheit.

Jubiläumsmedaille. Im November dieses Jahres begeht die Brüsseler Universität die Feier ihres fünfundsiebzigjährigen Bestehens. Die Verwaltung läßt zu dieser Gelegenheit eine Medaille herstellen, deren Ausführung dem auf dem Gebiete der Plaketten und Denkmünzen hervorragenden belgischen Bildhauer Godefroid De Vreese übertragen wurde. Diese Medaille stellt auf der Vorderseite in Gestalt zweier vornehm ausgeführter Frauenfiguren den Kampf der Wissenschaft gegen die Unwissenheit dar und trägt die Unterschrift: »Die Wissenschaft siegt über die finsteren Gewalten«. *A. R.*

LITERATUR

Altkunst—Neukunst. Wien 1894—1908. Von *Ludwig Hevesi.* Verlag von Carl Konegen, Wien 1909.

Die Härte der Pflicht, vom Tage für den Tag über die Lebenserscheinungen der Kunst schreiben zu müssen, und die Überfülle solcher gedruckten Berichterstattung, haben den Wert der Spezies »Kunstreferent« im Kurse sinken gemacht. Die fein ausgereiften Salonberichte alter Zeit pflegen wir dagegen heute wie rare Vögel zu konservieren und als nachahmenswerte Beispiele in unseren Kabinetten aufzustellen.

Und doch liegt in dieser heutigen Art, die Tagesschriftsteller ein wenig über die Achsel anzuschauen, eine schwere Ungerechtigkeit, d. h. wenn man eben solches Urteil auch auf die besten ihrer Klasse, auf die Fortpflanzer guter alter Tradition, ausdehnt. Vielleicht werden sich die gelehrten Kunsthistoriker anno 2000 bei ihren Studien über das 19. Jahrhundert von den Resten der heutigen Tagesschriftstellerei dankbar nähren.

So eine Empfindung wenigstens hat man, wenn man die Auswahl der Kritiken und Studien durchblättert, die Ludwig Hevesi zum ersten Male vor einigen Jahren unter dem Titel »Acht Jahre Sezession« und jetzt wieder als eine neue Ernte in dem Sammelband »Altkunst—Neukunst« hat erscheinen lassen. Da kommt zuerst eine Arbeit über die Wiener Kongreßausstellung von 1896, die in sieben rasch hintereinander geschriebenen Kapiteln auf vierzig Druckseiten eine derartige Fülle von Details zusammenträgt (vom kulturellen Ton und Blick ganz zu schweigen), daß man sich fragt: Wo hat der Mann das alles her? Denn

das ist nicht einfach aus ein paar vorhandenen Büchern herausgeschrieben, nicht bloß Paraphrase über anderer Leute Phrasen. Hier kommt eben die Frucht eines vierzig Jahre schauenden, lesenden und Bücher sammelnden gedächtnisstarken Beobachters zum Vorschein. Gerade so geht's einem, wenn man den Bericht über die Goya-Serie bei Miethke liest, oder den Aufsatz über die Bucheinbände. Natürlich würde es einem mißgesinnten Kritiker auch nicht schwer fallen, in einer solchen dicken Sammlung auf weniger Erhebliches hinzuweisen. Auch ist es klar, daß derartige Bände keine »Bücher« sind, die fortlaufend gelesen sein wollen, sondern Sammlungen von einzelnen Arbeiten, die stilistisch nicht gegeneinander abgewogen sind, und deshalb auch nur einzeln genossen werden können. Daß aber Männer von solchem Wissen auf allen möglichen Gebieten ihr Leben dem Dienst der täglichen Belehrung des Publikums widmen, kann ihnen nur dadurch gedankt werden, daß man Sammlungen, wie der hier augezeigten, die fachwissenschaftliche Beachtung schenkt, die sie verdienen. *G. K.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 8. 3. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

BERLINER BRIEF

Kunstberlin hat wieder seine Sensation. Der Kampf um die Wachsbüste tobt täglich wilder und wilder, und noch ist kein Ende des grimmen Streites abzusehen. Es soll an dieser Stelle nicht in eine materielle Prüfung der Angelegenheit eingetreten werden, die Berufeneren überlassen sei; nur über die Formen, in denen die Kontroverse sich bewegt, muß der Chronist ein Wort sagen. Er muß Klage führen über den Mangel an Urbanität, mit dem man der Museumsverwaltung die sachliche und ruhige Prüfung des gewiß verwickelten Falls erschwert; über den Schimpfton, der eingerissen ist und der sich als das bedenkliche Symptom einer ungesunden Reizbarkeit darstellt; auch über die aufgeregte und törichte Form, in der falsche Freunde des Museums seine Sache zu führen vermeinen, um nur noch größere Verwirrung anzustiften. Eine Angelegenheit, die lediglich die Kenner zu entscheiden vermögen, wird zum Objekt des öffentlichen Parteigezänks, wird in Sphären hineingezogen, in denen sie gar nichts zu suchen hat. Und die Kehrseite des von Hause aus recht gesunden kritischen Skeptizismus, über den das Berlinertum verfügt: seine Neigung zum Zerstören von Bewunderung und Vertrauen gegenüber verdienten Persönlichkeiten, zeigt sich im häßlichsten und grellsten Lichte.

Die »Hetz«, die sich an die Erwerbung der lionardesken Büste und die Eruptionen englischer Eifersucht über diesen deutschen Besitz angeschlossen hat, nimmt die allgemeine Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch, daß sie kaum Zeit hat für die stattliche Zahl vortrefflicher Ausstellungen, die gerade jetzt von den privaten Salons geboten werden. Nur die *Hans Thoma-Ausstellung,* die *Gurlitt* als eine nachträgliche Feier zum siebzigsten Geburtstage des Künstlers veranstaltet hat, findet freudige und lebhafte Beachtung. Und das festliche Gedränge, das man hier täglich antreffen kann, ist darum besonders sympathisch, weil diese Zusammenstellung Thomascher Werke geeignet ist, uns über das beste Können des Meisters von Karlsruhe weit gründlicher zu unterrichten als alles, was wir von ähnlichen Veranstaltungen jemals in Berlin sahen. Mit Absicht scheint das Landläufige vermieden zu sein, also diejenigen Bilder der letzten Epoche, die sich zwar großer Popularität erfreuen, aber ihren künstlerischen Qualitäten nach nicht in die erste Reihe von Thomas Lebenswerk gehören. Und mit Glück hat man aus weit verstreutem Privatbesitz nicht nur aus der Frühzeit, sondern auch aus den folgenden Entwicklungsetappen das malerisch Reifste hervorgeholt, was zu finden war. Die Liste reicht von 1863 bis 1907, darunter zahlreiche selten oder nie gesehene Einzelheiten, die unser Wissen und unsere Vorstellung vom Schaffen dieses Malers bedeutsam ergänzen. Die Legende von dem »nicht malen könnenden« Thoma, die als ein Appendix der Legende von dem nicht malen könnenden Böcklin in die Welt gesetzt wurde, wird hier schlagend widerlegt. Deutlich erkennt man die sehr bestimmte Linie von einer soliden, ganz auf materielle Farbigkeit (fast im Leibl-Sinne) gerichtete Malerei zu einer Kunst, die anderes im Auge hat, als Weltdinge nach ihrer stofflichen Erscheinung zu charakterisieren. Zuerst herrschen die Anklänge an den Courbetton des Rambergkreises vor. Der wenig bekannte »Sommermorgen« von 1863 mit den warmen Klängen eines begrünten Seeufers, die bekanntere »Hühnerfütterung« des folgenden Jahres, dann die ausgezeichneten Arbeiten aus den siebziger Jahren, aus der Zeit nach der Berührung mit Leibl und Trübner in München, wie die Frau am Fenster (1877, bei Frau Dr. Eiser in Frankfurt), die das alte C. D. Friedrich-Kersting-Schwind-Motiv aus zaghafter Romantik in einen beherzten Realismus überträgt, oder die »Kahnfahrt« (von 1872) mit ihren weichen und doch kräftigen dunkelnden Tönen, weiter die prachtvollen Blumenstöcke auf fast schwarzem Grunde aus dem folgenden Jahrzehnt (vor allem ein Strauß bei E. Küchler in Frankfurt war mir neu) — das sind einige Angelpunkte der Ausstellung, um die sich die Gemälde der benachbarten Jahre gruppieren. Dabei erkennt man dann, wie die Tendenz zu festen und vielsagenden Linien, zu einer redlichen Deutlichkeit ausgewählter Details, die man als altdeutsche Erbschaft ansprechen darf, immer entschiedener in den Vordergrund rückt. Wundersam sind wieder die Dokumente der Italienfahrt von 1874—75. Das schönste darunter ist ein Aquarell der Villa Borghese, von einer milden Heiterkeit der sparsam hingesetzten, hellgrünen Tupfflecke, die dem Auge ein kleines Fest bereitet. Aus der Erinnerung taucht dann ein Weg nach Sorrent (1884, bei B. Lippert in Magdeburg), ein Blick auf die boromäischen Inseln (1880, ebenda) auf — charakteristische Umdichtungen italienischer Stimmungen in eine nordische Sprache. Und hübsch

kann man dabei verfolgen, wie das Courbetsche Dunkel sich unter dem Einfluß der wenig geliebten Pleinairisten aufhellt, und wie doch zugleich das Hinarbeiten auf den lyrischen — nun ja, meinetwegen, wenn man durchaus will: auf den »literarischen« Gehalt der Landschaft, besser vielleicht: auf ihre immanente Volksliedpoesie sich in den Vordergrund schiebt. Aber man kommt mit der Volksmäßigkeit und der Treuherzigkeit nicht aus; es bleibt eine Poesie, die durch das Auge (nicht durch den Geist) erkannt und verwirklicht wird. Einiges sei noch hervorgehoben. So die sonore Bachlandschaft mit dem Angler und das feine Bild mit der Eseltreiberin, deren roter Rock neben dem blauen Mantel auf dem Grautier keck herausleuchtet (beides bei Charlotte Schumann-Walter in Bonn). Dann die entzückende Baumallee der Mainlandschaft von 1891 (bei Herrn A. Schwabacher, Berlin), der romantisch-böcklinische einsame Ritter auf schwerem Gaul, dessen Rüstung ihre Metallreflexe sehr effektvoll durch die Dämmerung leuchten läßt. Schließlich die breit und flächig gemalten, wenngleich im Vortrag gebundenen »Hochsommerwolken« von 1907. Das alles klingt prachtvoll zusammen und bietet in einem Zeitalter des Fragmentarischen und Experimentell-Subjektiven den beruhigenden Eindruck einer geschlossenen, klaren, gewiß begrenzten, aber in sich reifen Persönlichkeit.

Wie hoch das Experimentell-Subjektive emporführen kann, zeigt zu gleicher Zeit eine *Cézanne-Ausstellung* bei *Cassirer.* Lauter in Deutschland unbekannte Stücke; eine unerhörte Fülle malerischer Herrlichkeit. »Malerischer« Herrlichkeit, das muß natürlich immer wieder betont werden. Denn das lasse ich mir nicht wegeskamotieren: daß die absolute und souveräne Vernachlässigung aller formalen Werte, die Cézanne betrieb, letzten Endes ein Manko und auch eine Gefahr war. Der Franzose verfügte über viel zu gute Augen, um die Formen nicht zu sehen. Daß er sie auch beherrschen konnte, wenn er wollte, zeigen einige fabelhafte Porträts, wie das lebensgroße Bildnis seiner Frau oder der famos erfaßte Kopf von Valabrègue, oder eine Landschaft, die in der Festigkeit und Energie des Liniengerüsts von fern an van Gogh erinnert. Aber meist war ihm das alles gleich. Das geht so weit, daß man vor einem Interieur mit zwei Krinolinenschönen nicht mehr zu sagen weiß, ob die dritte Person im Zimmer ein Kind oder ein Puppe ist. Zweifellos: solche Dinge, die sich dutzendweise wiederholen, sind nicht notwendig. Der maître peintre, der nur den sinnlichen Reiz der Farbe sucht, geht lächelnd darüber hinweg. Bei einigen Stilleben, die jetzt bei Cassirer hängen, kann man deutlich verfolgen, wie er mit königlicher Gelassenheit die Perspektive geradezu verhöhnt, um eine Farbfläche oder einen Fleck herauszubringen, den er brauchte. Es ist eine aus kultiviertestem Malersinn entsprossene Primitivität, die ebenso naiv das ihr Wichtige aus der Natur herausholt, wie ein prähistorischer Modelleur der neolithischen Epoche einen Tier- oder Menschenkörper so weit reduzierte, bis er die paar entscheidenden Formelemente, auf die es ihm ankam, beisammen hatte. Innerhalb dieses absichtlich verengten Kreises künstlerischer Absichten aber ist Cézanne ohne Vorgang und Beispiel. Da ist eine Reihe von Sommerlandschaften an einer Wand vereinigt, deren Pracht, Frische und Delikatesse alles schlägt, was der ganze Impressionismus vor Cézanne riskiert hat. Diese Leidenschaft der Farbe hat kein anderer besessen. Keiner auch diese Kraft, die Natur malerisch-subjektiv zu deuten und sich doch nicht von ihrer Wahrhaftigkeit zu entfernen. Ein Meisterstück ist das kleine Bild einer figurenreichen Gesellschaft im Freien, die an beiden Ufern eines Flusses auftaucht, während ein Boot die beiden Gruppen hier und dort verbindet. Alles ist Duft und sinnliche Sommerfarbe, große Flächen, durch zahlreiche Lokalflecke munter belebt und aufgefrischt; und eine Luft wogt hin und her, daß man sie greifen zu können vermeint. Dann eine Gruppe von Kastanienbäumen im Spätsommer, die in der Feinheit und Tiefe der Beobachtung der Farbenskala vom Grün zum Braun hin und dann wieder in der persönlichen, vereinfachenden Art des Vortrags unvergleichlich ist. Die Ausstellung bietet vorzügliche Exempel, um das Studium der Cézanneschen Technik zu vertiefen, diese merkwürdige Mosaikmanier, die behutsam Strich auf Strich alle prima auf die Leinwand setzte, so frei und leicht, daß der helle Ton des Gewebes überall durchschimmert und mitwirkt, und so unmittelbar in der Wirkung, daß sie stets den Eindruck einer rasch entstandenen Skizze hervorruft, während in Wahrheit grüblerische Absicht den Pinsel leitete, ohne freilich die Bewegtheit und das innere Leben der Natur jemals zu gefährden. Die Kollektion, die Cassirer hier zusammengebracht hat, ist imposant. Ob sie auf unsere jungen Künstler richtig wirken wird, ist eine andere Frage. Nur ein Gottesgnadenmann wie Cézanne kann sich gestatten, so skrupellos seiner individuellen Laune zu folgen. —

Bei *Schulte* findet man eine große Kollektivausstellung aus einer anderen Welt: ein rundes Hundert von Werken *Eduard von Gebhardts,* wiederum eine nachträgliche, freilich über ein Jahr hinausgeschobene Feier des siebzigsten Geburtstages. Die Heerschau gibt Anlaß, die herrschende Vorstellung von der Kunst dieses Düsseldorfer Meisters einmal nachzuprüfen. Es zeigt sich, daß sie nicht unrichtig war und scheinbar keiner Ergänzungen mehr fähig ist. Gebhardts Art hat ihre großen Meriten, aber sie ist doch nicht reich genug, daß ein Wiedersehen der bekannten Arbeiten in vollständigerer Folge Überraschungen bringen und neue Gesichtspunkte freilegen könnte. Das Leitmotiv seines Lebenswerkes ist: tüchtige, altmeisterlich geschulte, zeichnerisch fundierte Maltechnik verbunden mit einem Temperament, das ein persönliches inneres Erleben zum Ausdruck bringen will. Es ist weniger ein Temperament der Empfindung als ein Temperament der Gesinnung, und es scheint oft genug mehr von außen eingeheizt als von innen her eigene Wärme auszustrahlen. Darum drückt es sich auch nicht malerisch aus, sondern kompositionell, und darum bleibt es auch auf das Detail beschränkt, ohne eigentlich zu einer Wucht der Gesamteindrücke aufzusteigen.

Aber es bleibt trotzdem genug übrig. Es bleibt das historische Verdienst der Befreiung des deutschen Religionsbildes aus verschwommener spätnazarenischer Weichlichkeit und abgeschmackter Theaterhistorie. Es bleibt die Kraft einzelner virtuoser Studienköpfe, die freilich auch schon zu viel Richtigkeit im Kleinen anstreben, um Wirkungen von frischer Unmittelbarkeit auszulösen. Es bleibt die imponierende, in unserer Zeit doppelt bemerkenswerte Kompositionskunst, die riesige Massen von Figuren und Gesichtern mit der Fähigkeit eines genialen Regisseurs beherrscht und in Ordnung hält. Man sieht das Beste und das Wichtigste jetzt zusammen, auch die Staffeleiwiederholungen der Wandgemälde in der Düsseldorfer Friedenskirche, darunter die packende Szene, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, umgeben von einer ungeheueren Schar dürstender Menschen, und das schöne Bild von Moses' Tod, wie der greise Riese einem ernsten, großen Engel in die Arme sinkt. Jene Szene teilt mit den ähnlichen Massenaufgeboten in der Bergpredigt, in der Heilung des Gichtbrüchigen und in verwandten Gemälden die Macht der Gruppierung und der durchgeführten gemeinsamen Bewegung, die das drohende Auseinanderfallen der zahllosen Teile immer glücklich verhindert. Etwas Gewaltsames, Eingeheiztes ist auch hier, etwas Aufgeregtes, das mit wahrer Leidenschaft im Grunde nichts zu tun hat. Es ist ein gutes Theater, aber Theater. Und in der Farbe sind gerade diese bewundernswerten Kompositionen allzu trübe und belanglos. Am weitesten ist Gebhardt stets in kleineren Szenen gekommen, in denen die Virtuosität der Zeichnung nicht zu exzellieren brauchte und darum hinter der farbigen Behandlung zurücktreten konnte; der sterbende Moses gehört zu dieser Kategorie. Sonst geht es oft, wo die Farbe mitspricht, bis zur glasigen Buntheit, Glätte und Härte; aber es fehlt dann der naive Sinn und die herbe Schlichtheit der Anschauung, die solchen Anlehnungen an alte Meister des 15. und 16. Jahrhunderts ihren Reiz geben könnten. Doch das alles wußte man schon. Es wird nichts offenbar, wenn man die stattliche Reihe der Werke nebeneinander sieht, die sich im Gegenteil in solchem Gedränge eher gegenseitig schaden als nützen.

Im *Künstlerhause* ist ein englisch-deutscher Gast, *George Sauter,* der ehrliche Makler bei allen Kunstbeziehungen zwischen uns und England, den man aber in Berlin nur durch gelegentliche Sendungen einzelner Werke kennt. Wie sein bayerischer Landsmann Herkomer ist auch Sauter in jahrzehntelangem Londoner Aufenthalt durchaus zum Briten geworden. Er übernahm die englische Nebelatmosphäre, die Whistlerschen Tondichtungen, den anglisierten Monetismus der modernen Schotten mit ihrer helleren Farbigkeit. Doch er wirkte sich daraus einen eigenen Stil. Sauters Kunst ist von ungemeiner Zartheit und einem Reichtum der Farbe, der immer neue klingende Akkorde beschwört. Namentlich seine Landschaften und Städteblicke, farbenromantische Umdichtungen der Wirklichkeitsausschnitte, haben in ihrem rieselnden, flimmernden Kolorismus etwas Zauberhaftes. Im Figurenbilde ist er nicht so sicher, und neben ausgezeichneten Porträts, denen die hohe englische Kultur dieses Kunstzweiges zugute gekommen ist (wie in dem Bildnis des Professors Carl Cornelius mit seiner Schwester, oder dem des Schriftstellers Paterson, oder dem einer Dame im hellen Kleid gegen rotbraune Hintergrundtöne), stehen Akte von zweifelhafterer Qualität. Die Form zerfließt ihm leicht, aber die Lichtführung und die Einheit der Palette faßt gleichwohl alles wieder zusammen. Es ist manchmal etwas Knochenloses in diesen Bildern, die doch im Farbenvortrag überaus kräftig, mit festgemauerten Schichten arbeiten. Dafür halten sie sich indessen alle auf hohem Geschmacksniveau und geben sich als Dokumente eines feinen, stillen Mannes, der die Natur in seine lichten malerischen Träumereien übersetzt.

Schließlich ist noch eine Veranstaltung zu erwähnen, deren Bedeutung über das Kunstinteresse hinauswächst: eine *Ausstellung von Arbeiter-Dilettantenwerken.* Ein Kenner und Freund der Proletarier, von Beruf Psychiater, der Jahre lang in Bergwerksgegenden als Arzt gelebt und dann seine Studien erweitert hat, ist der Vater dieser Idee gewesen. Ihr Ertrag ist ein gewaltiger. Es zeigt sich, daß ein starker Prozentsatz der Arbeiterschaft seine Erlösung aus dem Druck unaufhörlicher dumpfer und gleichmäßiger Pflichterfüllung in der Kunst sucht. Und ferner: daß eine Fülle unverbrauchter Kraft und gesunder Begabung in den ungeheuren Menschenmassen schlummert, die in niederziehender Tagesfron, ohne feste Lebens- und Zukunftshoffnung, dienen müssen. Wie viel da nicht für die Kunst allein, vor allem auch für das Handwerk und die edleren Gewerbe verloren geht, ist nicht auszumessen. Man sieht Sachen von Fabrikarbeitern, Hafenarbeitern, von Schlossern und Metalldrehern, auch von einigen Lithographen und Setzern, die freilich ohnehin eine Auslese darstellen, — alles jüngere Leute im Alter von sechszehn bis etwa dreißig Jahren, die mit Wochenlöhnen von sechs bis fünfundreißig Mark zu rechnen haben (angeheftete genaue Tabellen geben darüber Auskunft). Darunter sind natürlich auch gleichgültigere und wertlose Dinge. Aber daneben gibt es Erstaunliches. Ein Hamburger Hafenarbeiter hat ein Selbstporträt gefertigt, das einen hohen Rang beansprucht. Ein Metalldreher gibt Werkstattbilder, die — ja, ich sage nichts Übertriebenes — Erinnerungen an Menzel wecken. Ein Arbeiter hat in der Volkslesehalle einzelne Typen hingezeichnet, die schlechthin meisterhafte Zeichnungen sind. Ein anderer schickt frische und famose Karikaturen; bezeichnend ist, daß besonders die Berliner zur ironischen Verzerrung neigen! Ein dritter, der in einer Schuhfabrik in der Ebene bei Magdeburg beschäftigt ist (in Burg), spricht seine Sehnsucht nach Bergen und Meer in Bilderversuchen von ergreifender Naivität aus. Ein Bergwerksarbeiter, der Jahrzehnte unter Tag sich abmühte, hat mit Kohlenstaub auf den Rand von Zeitungspapier Phantasien niedergelegt, die aus wogenden Schwarzweißmassen erschütternde Visionen aufsteigen lassen, die rührenden Gestalten der eigenen Kinder, ein blasses Weib, einen

grinsenden Totenkopf, — das träumte er, wenn er beim matten Lämpchen im Stollen hämmerte, und das wühlte seine Hand, wenn er wieder ans Licht kam, aufs Papier. Natürlich: es ist eine Auswahl des Besten, die hier zusammengestellt ist; aber sie geht in der Qualität zu Höhen empor, die man nicht für möglich gehalten hätte. Einer ist da, der offenbar Ausstellungen besucht hat und vielleicht Bilder von Curt Hermann sah, die ihn dem Problem des Pointillismus nahebrachten und ihn zu Bildern von schlechthin ausgezeichneten Wirkungen anregte. Andere machen Landschaften von einer Frische der Farbe, daß jeder moderne Maler von dieser Unbefangenheit der Naturanschauung lernen kann — es ist nicht zu viel, was ich sage! Wieder einer stellt seinem Kinde ein selbstgezeichnetes famoses Tierbilderbuch zusammen, mit eigenen hübschen Versen. Wieder einer zeichnet Schmetterlinge und Teile von Insekten mit minutiöser Akkuratesse ab. Naturalistisches mischt sich mit Romantischem und Dekorativem. Einer malt Zukunftsstaatsvisionen, daneben aber eine Reihe innig empfundener Heiliger, die ihn offenbar beim Einmarsch in das marxistische Dorado schützen sollen. Eine reiche, neue Welt öffnet sich hier — wahrscheinlich um sich bald wieder zu schließen und uns nachdenklich-schwermütig zurückzulassen. Interessant ist, daß alle die Kreise, in denen der Veranstalter auf Kunstarbeit gestoßen ist, der organisierten Sozialdemokratie angehört haben, während die christlichen Arbeiterkreise keine Funde lieferten. Und alle diese Männer haben höchstens ein paar Jahre Volksschule hinter sich, keinen Unterricht, keine Anregung, die sie nicht selbst gesucht haben.

Das Ergebnis der Ausstellung? 183 Besucher in vier Wochen! . . . Das Publikum des Berliner Westens (die Veranstaltung findet in einer leeren Etage am Potsdamerplatz statt) hat offenbar keine Zeit für solche Dinge. . . .

Soeben ist nun auch die *Winterausstellung der Sezession* eröffnet worden, die wieder den zeichnenden Künsten gilt. Es ist zweifellos die glänzendste Zusammenstellung von Handzeichnungen und graphischen Werken, die man hier je sah. Eine fast erdrückende Fülle von Qualität. Zudem ein Pronunciamiento von einer Kühnheit und Rücksichtslosigkeit, daß es eine Lust ist. Man hat es der Sezession hoch anzurechnen, daß sie trotz der kühlen Gleichgültigkeit, mit der das Publikum über diese winterlichen Veranstaltungen zur Tagesordnung überzugehen pflegt, doch dem Geschmack oder Ungeschmack der Menge nicht die geringsten Konzessionen gemacht hat. So bekommt das Ganze allerdings einen stark radikalen Charakter, und es fehlt gewiß nicht an tollen Sprüngen ins Gewagte, Groteske, Wilde und Extravagante. Wohin wir gelangen, wenn wir uns so weiter ins Zügellose verlieren, steht auf einem andern Blatt. Neben dieser Frage existiert zunächst die Tatsache, daß heute ein Riesenprozentsatz der besten jüngeren Talente in dieser ungebändigten Art auf die Eindrücke von Welt, Natur und Leben reagiert. Das unterdrücken wollen, wäre sinnlos. Nein: heraus damit! alles ans helle Licht des Tages! Nur so werden wir zur Klärung gelangen. Und wo soll denn den Suchenden und Experimentierenden gestattet sein, sich auszutoben, wenn nicht in Skizzen und Studien, in Entwürfen und raschen Notizen, in Zeichnungen und graphischen Blättern, deren technische Bedingungen freiere sind als die der schwereren Malerei? Überdies hält auf der jetzigen Ausstellung ein fester Stamm von Kollektionen reifer und gesicherter Meisterschaft jenen Kühnheiten die Wage. Man sieht neue Lithographien von Liebermann, Corinth, Slevogt (Liebermann hat sich zum erstenmal mit dem Steindruck beschäftigt), fast das gesamte Radierwerk von Manet, von Zorn, von Hans Thoma, von Fritz Böhle, von Kalckreuth, eine prachtvolle Serie feiner Zeichnungen von Jan Toorop, merkwürdige Bleistift- und Federphantasien des schwedischen Malers Ernst Josephson aus den letzten Jahren seines Lebens, da sich düstere Schatten über seinen Geist senkten. Weiter eine Folge von unbekannten Zeichnungen van Goghs. Sehr übersichtlich ist die Anordnung. Man hat die Radierungen, die Holzschnitte, die Lithographien, die Handzeichnungen, die Aquarelle (diese Werke leichterer Malerei sind wiederum zur Auffrischung des Gesamteindruckes zugelassen) reinlich geschieden und in den einzelnen Räumen vereinigt; Walser und Weiß haben die Wände mit hellen Leisten gegliedert, die unteren Felder mit zarten Farben, mit Hellblau, Gelb, Mattviolett getüncht, auf denen die kleinen Kunstwerke eine vorzügliche, intime Wirkung gewinnen. Zum Kontrast hängen im großen Hauptsaal zwei dekorative Riesenbilder von Hodler: »Der Aufstieg« und »Der Abstieg«, zwei Gebirgsszenen von kolossalem Format, die leider eine Enttäuschung bedeuten. Mancherlei Kleinplastik ist außerdem eingestreut. Alles in allem stellt sich die Ausstellung bei einem ersten Rundgang als eins der charaktervollsten, frischesten Dokumente der gesamten modernen Bewegung dar. *MAX OSBORN.*

DIE ENTSTEHUNG DES RIJKS-MUSEUMS [1])

Die Herren Moes und van Biema haben eine außerordentlich nützliche und interessante Arbeit ans Tageslicht gefördert. Das schön ausgestattete, geschmackvoll illustrierte Buch ist ein wertvoller Beleg für die Geschichte des Rijks-Museums, besser gesagt der Gemäldegalerie, welche es enthält.

Ich will gleich hinzufügen, daß dabei eine Reihe höchst kurioser Dokumente publiziert werden, die uns einen Einblick gewähren in den Geschmack der damaligen Kunstbeflissenen, Museumsdirektoren und Kunsthändler. Um gleich ein Beispiel anzuführen: Im Jahre 1801 werden *Rembrandts* »Staalmeesters« käuflich angeboten. Der Kunsthändler Roos, gleichzeitig Inspektor der noch jungen Sammlung, achtet den Ankauf nicht erwünscht. Er schreibt unter anderem: »Dieses Bild . . . würde auf die Dauer nicht gefallen; zuerst ist es 10 Fuß breit und 8 Fuß hoch, würde also einen fürchterlichen Raum fortnehmen . . . dazu sind es nur fünf Herren, alle in Schwarz gekleidet, die nichts tun als Sitzen um porträtiert zu werden. Als

1) De Nationale Konst-Gallery en het koninklijk Museum. Beiträge zur Geschichte des Rijks-Museums von E. W. Moes und E. van Biema. Amsterdam, Fred. Muller & Co., 1909.

Geschäft, weil Rembrandt immer teuer sein muß, wäre der Tausch ein guter gewesen. Aber etwas mehr Geld und wir finden einen Rembrandt, der besser paßt für den Raum, den wir haben.« Kurz nachher findet er einen, die Tochter des Herodes, der angekauft wird. (Notabene, das jetzt dem *Karel Fabritius* zugeschriebene Bild im Rijks-Museum, jedenfalls *kein Rembrandt!*)

Wir sehen genau in diesem Buch, wie die Sammlung zusammengebracht wurde, bis sie im Trippenhuis geworden war, was wir älteren Kunstfreunde noch vor ca. 25 Jahren dort haben hängen sehen.

Es würde zu weit führen, diesem Werdegang zu folgen. Aber ich will doch noch einige Fragmente anführen. Der Stifter des Rotterdamer Museums, Boymans, kommt sehr schlecht weg. 1798 schreibt der Kunsthändler Thys: »Boymans aus Utrecht ist hier; ich habe ihm einen kleinen *Wynants* verkauft« usw. . . . 1799: »Boymans hat hier (Rotterdam) eine Menge Schund gekauft, ich glaubte er verstünde mehr von Kunst; er hat alle kleinen Händler besucht, denn er glaubte, dort verborgene Schätze ausgraben zu können. Ich habe abgelehnt, diese Stücke auszubessern, dabei kann ich keine Ehren holen, jetzt ist er damit nach Paris . . .« 1802: »Boymans ist hier, hat für lumpige Bilder 25 bis 30 Gulden das Stück bezahlt, ich habe seinen kleinen *Hobbema* restauriert . . . Der Mann räsoniert und bestimmt alle großen Meister und kauft nur Sachen, die niemand haben will . . .« 1797 schreibt Thys an den berühmten Sammler van der Pot: »Herr van der Pals schreibt mir, daß sein *Ruisdael* ein ,lügübres' Bild geblieben ist, ich habe getan was ich konnte, aber es ist so gemalt wegen des einsamen Gegenstandes, hätte ich es heller machen müssen, so hätte ich es ganz übermalen müssen und dann wäre der *Ruisdael* weg! *Ich werde in Holland den Namen besser darauf setzen, hier habe ich kein gutes Exemplar zur Hand!!*«

Ein anderes Mal schreibt er wieder: »Hier logiert *Regemorter* von Antwerpen, der fabriziert *Ruisdaels, Pynackers, Boths* usw. Bald werden wir einem Assortiment dieser großen Meister begegnen; ihre Namen weiß er ausgezeichnet auf seine übermalten Bilder zu setzen; schade, daß ehrliche Leute damit betrogen werden.«

Von dem Kunsthändler Marneffe heißt es (1797): »Er hat immer eine Menge Bilder von *Cuyp,* aber unter uns ist der Erzeuger *van Stry,* also gibt es jetzt eine Fabrik von *Cuyps,* wie es seinerzeit eine von *Potters* gab . . .«

Auch für die Preise, welche man damals zahlte, ist dieses Buch lehrreich und interessant. Ich tat nur einen Griff hinein; es wird gewiß viele Leser finden.

A. BREDIUS.

NEKROLOGE

In **Peter Severin Kroyer,** der am 21. November in Skagen gestorben ist, hat die dänische Malerei ihren im Ausland berühmtesten Repräsentanten und eines ihrer größten Talente verloren. Die glückliche, blendende, strömende Leichtigkeit seines Schaffens, die temperamentvolle Meisterschaft und die weltmännische Eleganz seines Vortrags haben Kroyer diese überwiegende Stellung gegeben, die vielleicht gegenüber manchem tieferen und bedeutenderen Künstler Dänemarks eine gewisse Ungerechtigkeit ausdrückt. Denn Kroyer war keiner von den ganz Starken, Eigenen. »Auf der Oberfläche seiner Kunst etwas von einem Genie; in ihrem Grunde etwas von einem Kinde. Daher ist der Boden seiner Kunst so vortrefflich reine und echte Naivetät; aber daher hat sie auch keine besondere Tiefe.« (Dieser treffende Satz steht in einem Aufsatz Emil Hannovers im 4. Bande der »Meister der Farbe«). — Geboren ward Kroyer am 24. Juni 1851 in Stavanger. Früh kam er nach Kopenhagen, und schon mit 20 Jahren schuf er ein Aufsehen erregendes Bild »Die Fischer im Hafen von Hornbaek«. Dann ging er nach Paris, arbeitete bei Bonnat und erreichte 1882 mit einem Gemälde »Italienische Hutmacher« seinen ersten Höhepunkt. Das Bild machte im Norden viel Skandal wegen seines Realismus. Bei dieser Art, die an Courbet gemahnte, blieb aber Kroyer nicht lange stehen. Er wurde ein Meister der Lichtprobleme und ein Allumfasser jedes Gebietes der Malerei: das Gesellschaftsbild, das Porträt, das Meer, Menschen am Strande, Szenen aus Italien, Genrebilder, ja selbst Blumenstücke schuf seine Hand. In der Ny Carlsberg-Glyptothek und in der Sammlung des Herrn Hirschsprung in Kopenhagen kann man sein Werk am allerschönsten studieren. Das Gruppenbild einer Sitzung des Komitees für die Internationale Kunstausstellung in Kopenhagen, Die badenden Kinder, Die Fischer von Skagen und Der Meister mit seiner Frau am Strande ragen wohl unter der großen Zahl von Kroyers Bildern als die berühmtesten hervor.

Der norwegische Maler Professor **Otto Sinding** ist am 23. November in München gestorben. Sinding war am 16. Dezember 1842 geboren, ein Schüler von Eckersberg in Christiania, Gude, Riefstahl und von Piloty. In München wurde er schließlich ansässig. Seine kleinen sympathischen Bildchen gaben die Landschaft seiner Heimat mit einem gewissen angenehmen Geschmack, der diese Bilder auf dem Kunstmarkte sehr begehrt machte. Der Musiker und der Bildhauer Sinding sind seine Brüder.

PERSONALIEN

Aus Anlaß der **Ausstellung für christliche Kunst in Düsseldorf** erhielten die *große goldene Medaille* für Kunst die Maler Prof. *Fritz von Uhde* (München) und *Joakim Skovgard* (Kopenhagen), sowie der Maler, Bildhauer und Architekt *Henry Wilson* (Borough-Green, England). Die goldene Medaille für Kunst wurde dem Bildhauer Prof. *Georg Wrba* (Dresden) und dem Architekten Prof. *Wilhelm Kreis* (Düsseldorf) verliehen.

□ Professor **Pankok** beabsichtigt die Leitung der Stuttgarter Lehr- und Versuchswerkstätten aufzugeben, um sich ganz der künstlerischen Tätigkeit zu widmen. Hiergegen wird niemand etwas einwenden. Wohl aber lassen sich Einwände erheben gegen die von Freunden Pankoks versuchte Motivierung dieses aus rein künstlerischen Gründen erfolgten und lange erwogenen Entschlusses. Man sucht Pankok zum Opfer angeblicher Intrigen Theodor Fischers zu stempeln. Pankok war vor etwa zwei Jahren einer der ersten, die mit Entschiedenheit für die schon lange von Carlos Grethe und anderen propagierte Idee eines Stuttgarter Künstlerhauses und Ausstellungsgebäudes eintraten. Für die Ausführung des Gedankens konnte indes natürlich kein Kunstgewerbler, sondern nur ein Architekt in Frage kommen. Die Wahl Fischers ist der eigensten Initiative des Königs zu danken. Als das Gerücht in die Öffentlichkeit drang, daß auch Pankok in Verbindung mit einem Architekten privat Pläne für das Künstlerhaus gefertigt habe, war es Fischer, der sich aus freien Stücken dem Wettbewerb mit Pankok aussetzte. Indes wurde Fischers Entwurf von den zur Entscheidung berufenen Stellen bevorzugt. Nicht nur diese eine Niederlage, sondern das — allerdings kaum berechtigte — Gefühl, in Stuttgart nicht nach Gebühr geschätzt zu sein, mögen Pankoks Entschließung mit beeinflußt haben. Ausschlaggebend, so wie es gegenwärtig hingestellt wird, dürften sie kaum gewesen sein.

SAMMLUNGEN

o **Köln. Das Wallraf-Richartz-Museum** erwarb soeben als Geschenk des Geh. Kommerzienrats Andreae ein wertvolles Altargemälde mit der Kreuzigung Christi vom Meister des Marienlebens. Es war einst in Aachener Privatbesitz, mußte aber auf dem Umwege über den Londoner Kunsthandel erworben werden. Aldenhoven hat das Triptychon — es zeigt auf dem linken Flügel den geistlichen Stifter mit den Heiligen Jakobus und Andreas, auf dem rechten Flügel die Verkündigung — in seiner Geschichte der Kölner Malerschule (S. 224) in die Literatur eingeführt. Im Jahre 1904 war es auf der Düsseldorfer Ausstellung.

Als Neuerwerbungen der modernen Abteilung sind ein gutes weibliches Bildnis von Leo Putz, bemerkenswert durch eine bei diesem Maler nicht eben häufige Vertiefung ins Psychische, und das eines großen Zuges nicht entbehrende ganz hellgemalte Bild einer jungen Mutter von dem Düsseldorfer Maler Fritz A. Pfuhle hervorzuheben. — Im Kupferstichkabinett des Museums findet zurzeit eine hübsch zusammengestellte Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte statt. —

Dem neugegründeten Kölner Künstlerbund waren zu seiner ersten künstlerischen Veranstaltung die im Erdgeschoß des Museums gelegenen Räume des Kunstvereins zur Verfügung gestellt worden. Es ist der erste Versuch, die in Köln selbst tätigen Künstler zu einen und zu stärken. Museumsdirektion und Presse haben sich die größte Mühe gegeben, den vom lokalpatriotischen Standpunkt aus sehr löblichen Versuch tätig zu unterstützen. Aber es bleibt doch ein arges Mißverhältnis zwischen der anspruchvollen Aufmachung der Ausstellung (durch Paffendorf) und dem Wert der einzelnen Objekte bestehen. Man sieht neben gediegenen, aber in nichts das Übliche übersteigenden Hervorbringungen Kölner Kunstfleißes allzu viel Abgeleitetes, allzuviel nur Gewolltes. Ein ausführlicher Bericht erübrigt sich.

Veränderungen im Rijksmuseum zu Amsterdam. Die moderne Abteilung in dem Rijksmuseum erfährt augenblicklich eine völlige Umgestaltung und Neuordnung; die Sammlung moderner größtenteils ausländischer Kunst, die dem Museum 1900 von der Baronesse van Lynden geschenkt wurde und die bisher in den zum Teil nicht zureichend beleuchteten Kabinetten des Erdgeschosses aufgehängt war, wo sie nicht genügend zur Geltung kam, die Daumier, Daubigny, Delacroix, Diaz, Monet, Whistler, Courbet, Ribot werden zusammen mit der Leihgabe Drucker, fast ausschließlich moderne Holländer, worunter allein 30 Jacob Maris und 25 Mauve, dem Museum 1904 überlassen, und einer großen Anzahl Hypermoderner, wie Cézanne und van Gogh, die bisher noch im Depot waren, in dem neuen südwestlichen Anbau des Rijksmuseum zur Aufstellung gelangen; einstweilen ist dieser Teil des Museums dem Publikum noch unzugänglich; doch steht seine baldige Eröffnung bevor. — Unter den Neuerwerbungen alter Kunst der letzten Zeit bietet wohl das meiste Interesse ein religiöses Bild: Die Jünger zu Emmaus, das der spanischen (?) Schule zugeschrieben wird [Verst. Fr. Müller-Amsterdam, 27. April 1909. Nr. 115 Maître anonyme, 148×203]; unzweifelhaft geht von diesem Werke eine eigentümliche und starke Wirkung aus, ein lebhaftes Gefühl spricht aus den lebensgroßen Figuren, die infolge der Ereignisse der letzten Tage und der Unterredung auf dem Wege in trübes Nachsinnen versunken sind. Die Hauptstärke des Bildes liegt in dem geistigen Erfassen der Situation und der Menschen, in seinem Stimmungsgehalt und in der abgerundeten geschlossenen Komposition, seine Überlegenheit gerade darin wird besonders deutlich bei einem Vergleich mit einer Behandlung desselben Gegenstandes durch Jan Steen in derselben Galerie; diese Personen sind der Situation nicht gewachsen, das sind einfach von dem Weg und der Sättigung ermüdet in den Schlaf gefallene, beinahe tierisch schlafende Wanderer, typische Steensche Figuren, wie sie sich mit demselben Ausdruck auch auf seinen Familien- und Wirtshausgelagen finden, und durchaus nicht »des vieillards vénérables«, wie der Müllersche Auktionskatalog die Personen unseres Bildes nennt. Der Hintergrund in schweren dunklen Farben gehalten, in dem die offenbar noch sitzende Erscheinung Christi mit den segnend ausgestreckten Händen nur schwach hervortritt, wodurch aber gerade das Geheimnisvolle dieses wunderbaren Vorgangs besonders illustriert wird; der Vordergrund mit den beiden sitzenden Figuren rechts und links vor dem runden Tische und mit den mattglänzenden Zinngefäßen, dem Brot und Käse auf dem gemusterten weißen Tischtuch ist lichter, die höchsten Farbennoten bilden die blendend weißen Servietten, die die Männer über Schoß und Arm haben. Sehr expressiv ist die gebückte Haltung der linken Figur, die müde das alte Haupt mit den kurzen, abstehenden, schon etwas spärlichen Haaren in die eine Hand stützt; gut beobachtet sind die schweren, plumpen, ungegliederten braunen Hände des andern Jüngers rechts, mit dem nachdenklichen runzligen Gesicht. Eine sehr ansprechende Figur ist auch der Knabe mit dem weißen Kragen in der Mitte vor dem Tische, der dem Beschauer den Rücken zukehrt und eben aus einem großen bauchigen grauen Steinkrug Wein einschenkt.

Auf derselben Auktion bei Fr. Müller (27. IV. 09) wurde eine Seeschlacht von W. van de Velde erstanden; in dem Katalog hatte dieselbe die Nummer 151, ein großes Stück [115×184], der dunkle Himmel, der sich allein oben in der Mitte etwas lichtet, nur durch weißgraue Pulverdampfwolken und Feuerschein von brennenden Schiffen etwas erhellt. Das Gemälde hat in der historischen Galerie Aufstellung gefunden; sein historisches Interesse als Darstellung eines entscheidenden Seesieges der Holländer über die Engländer bei Kykduin 1673 überwiegt auch seinen künstlerischen Wert. — Durch seine künstlerischen Qualitäten hingegen bemerkenswert ist ein kleines unter der Hand erworbenes Selbstporträt von Jan Davidsz de Heem, das durch seinen warmen braunen Farbenton und die leichte freie Behandlung etwas an Brouwer erinnert. Der Künstler hat sich hier dargestellt, wie er gemütlich eine weiße Tonpfeife schmaucht. Durch Gegenstand und Malweise fällt dieses gefällige kleine Werkchen ganz aus dem Rahmen dieses Blumenstückmalers par excellence heraus. — Die Sammlung der Primitiven hat auch einen kleinen Zuwachs erhalten, ein Triptychon mit der Beweinung Christi auf dem Mittelstück und Mönch und Nonne mit Schutzheiligen auf den Flügeln. (Verst. Fr. Müller-Amsterdam, 30. VI. 09, Nr. 139 als J. van Scorel; 60×97 als Ganzes). Es wird Cornelis Buys dem Jüngeren zugeschrieben; doch hat es mit dem anderen hier befindlichen bezeichneten Werk des Meisters »Begegnung zwischen Elieser und Rebekka am Brunnen« wenig gemein; es hat nicht die grellen, lauten Farben, das schreiende Gelb und Blau, nicht die scharfen Konturen, sondern ist in warmen, zum Teil etwas matten dunklen Farben gehalten und ist in Bewegung und Haltung der Figuren viel einfacher, natürlicher und ruhiger und durchaus nicht manieriert. Auch die Figurenbildung, die auf dem bezeichneten Werke so auffallend ist, diese lange schmale Kopfform mit der hohen Stirn, der vorspringenden Oberlippe und dem etwas idiotischen Ausdruck, ist hier eine ganz andere; höchstens könnte noch die Maria Magdalena mit ihrem Gesicht etwas an diese eigentümlichen Frauengestalten erinnern. Im ganzen macht das Werk einen durchaus erfreulichen und angenehmen Eindruck was von der Begegnung nicht gilt. *M. D. H.*

Aachen. Das von Prof. Dr. M. Schmid eingerichtete *Reiff-Museum* der Kgl. Technischen Hochschule wird vom 9. November dem Publikum unentgeltlich geöffnet sein. Gleichzeitig gelangen in seinen Räumen moderne Buchdruckerzeugnisse zur Ausstellung, die von den ersten Schriftgießereien, Offizinen, Verlagshäusern Deutschlands geliehen wurden. Die Gruppierung erfolgte von Dr. A. E. Brinckmann unter dem Gesichtspunkt, einmal den Studierenden eine Übersicht über die Entwickelung dieser Kunsttechnik zu geben, dann den Geschmack des Publikums für die Druckarbeiten des täglichen Gebrauchs zu erziehen. Hierzu trägt auch der Katalog ganz besonders durch seine eigenartige Fassung bei. Selbst ein typographisches Musterstück steht er Interessenten gegen Einsendung von 10 Pfennig zur Verfügung.

Wiesbaden. Ein künstlerisches Ereignis von Bedeutung ist der vom *nassauischen Kunstverein* erfolgte Ankauf der »Römerin« von Feuerbach. Das Bild, schon durch die »Ausstellung von Werken aus Wiesb. Privatbesitz 1905« (siehe Kunstchronik 1905) weiteren Kreisen bekannt, ist aus dem Besitz des Wiesbadener Rentners C. Helmrich dank dem Entgegenkommen desselben, mit den bescheidenen Mitteln, die dem Verein zur Verfügung stehen, für die städtische Galerie erworben worden. Über den früheren Besitzer, den verstorbenen Bruder Herrn Helmrichs, finden wir in Allgeyers Feuerbachwerk folgende Notiz (S. 238): »Ein junger frühverstorbener Gelehrter dieses Namens, Privatdozent der Kunstgeschichte, dessen Feuerbach in seinen Briefen aus dem Jahre 1862 wiederholt als eines rasch liebgewonnenen Freundes erwähnt, erwarb den Kopf in Rom persönlich vom Künstler.« Das Bild ist gleichzeitig mit der ersten Iphigenie (Darmstädter Galerie) 1862 entstanden. Dr. Fiedler äußerte sich seinerzeit darüber, daß es »die höchste Vorstellung von der vollendeten Meisterschaft des Künstlers erwecke«. Professor Carl Neumann räumt ihm (in der II. Ausgabe der Feuerbach-Biographie Allgeyers) um seiner persönlichen Note willen einen besonderen Rang »in der langen Reihe von Ideal- und Charakterbildnissen nach Nanna, die allein schon ausreichen würden, Feuerbach unter den größten Meistern aller Zeiten einen Ehrenplatz zu sichern«, ein. Feuerbach selbst stellte, wie Allgeyer mitteilt, den Studienkopf sehr hoch. Somit hat die Wiesbadener Galerie eine glückliche Erwerbung gemacht, wobei nur zu bedauern ist, daß diese vorläufig in einem feuchten, ungünstigen Raume untergebracht werden mußte, da die Stadt sich noch immer nicht entschließen kann, den lange geplanten dringend notwendigen Museumsneubau in Angriff zu nehmen. Es ist ein Verdienst des nassauischen Kunstvereins, daß er trotz dieser äußerst ungünstigen Zustände in der Luxusstadt Wiesbaden das Interesse auf das Stiefkind Kunst von Zeit zu Zeit zu lenken weiß. *M. E.*

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung im Larenschen Kunsthandel in Amsterdam. — Suze Bisschop-Robertson (geb. 1857), die augenblicklich größtenteils ältere bekannte Sachen im »Larenschen Kunsthandel« ausgestellt hat, gehört nunmehr schon der älteren Generation der Gefestigten an, von der man sich keiner neuen Stilwandlungen mehr zu gewärtigen braucht; und ihre Kunst wirkt neben den tastenden Versuchen vieler Neuerer schon als klassisch. Stets geht von ihrem Werke mit den schweren, meist dunkeln Farben, gegen die sie dann oft sehr helle, fast grelle Farben ohne vermittelnde Übergänge setzt, eine tiefere Wirkung aus. Keine gefällige Außenseite täuscht hier, wie bei so vielen anderen, über die Leere und Flachheit des Gefühls hinweg, im Gegenteil: ihr starkes, leidenschaftliches Temperament äußert sich oft auf eine rücksichtslose und wilde Weise, nicht vor schrillen Dissonanzen in der Farbe zurückschreckend. Überhaupt arbeitet sie mehr auf einen dekorativen Gesamteindruck, auf zusammenfassende und zuweilen etwas gewaltsame Erfassung der Wirklichkeit in breiten, mächtigen Farbenakkorden, als daß sie sich geduldig und liebevoll in Einzelheiten mit scharf umrissener Zeichnung vertieft; das gibt ihrem Werke etwas Großzügiges, aber auch oft besonders für holländische Augen vielleicht Unfertiges. Sie ist hier mit Proben aus den drei Hauptgebieten, die sie pflegt, vertreten: Stilleben, Landschaft, Interieur und Figurenbilder. Eine ihrer besten Arbeiten ist unstreitig ein in hohem Lehnstuhl ruhendes Mädchen, bis zu den Knien sichtbar, fast in Lebensgröße; das Intime des Gegenstandes hat hier durch die Auffassung der Künstlerin etwas Monumentales bekommen. Die koloristische Hauptnote des Gemäldes bildet das heftige Gelb einer Draperie, die über die Rücklehne des Stuhles gebreitet, den oberen Teil der Figur umrahmt; von diesem Gelb umflutet sind die tiefdunkelolivengrünen Töne des Kleides, nur etwas belebt durch den dunkelroten Samtbesatz auf Ärmeln und Kragen; das bleiche, wohlgeformte, müde Gesichtchen, das zur Seite geneigt en profil gegeben ist, grenzt nicht unmittelbar an das feindliche Gelb, das es auch sonst durch die Leuchtkraft seiner Farbe töten würde; geschützt liegt es gleichsam eingebettet in dem schwarzen üppigen Haar und seinem eigenen Schatten eben auf diesem Gelb. — Von den Stilleben sind besonders bemerkenswert zwei an der Wand hängende große Bücklinge, deren Schuppen schön goldig schimmern, und ein Langbild mit einem Haufen rötlich schillernder Zwiebeln. — Von den Landschaften ist sehr stimmungsvoll das Bleichfeld: vorn auf dem tiefen Grün ausgebreitet die Wäschestücke, dahinter die Wand niedriger Häuser und Zäune, ein dunkles Grau-Braun, und darüber hervorlugend einige rote Ziegeldächer und noch höher einige Flecken blauen Himmels mit weißen Wolkenfetzen. — Manche Vorwürfe sind zugleich in Ölfarbe und in Pastell behandelt; doch kommt die Eigenart der Künstlerin mehr in der Ölfarbe zu ihrem Rechte. Das alte Stadttor von Harderwyk wirkt in Öl viel mächtiger als in Pastell; das helle Weiß der getünchten Mauer und die grauen Häuschen rechts und links setzen sich hier viel energischer von dem tiefen Blau des Firmaments ab. Sehr interessant ist dann endlich noch das Interieur eines Bauernhauses, in dem vorn eine Bauersfrau breitbeinig-schwer einer naschenden Katze zuschaut, durch einen Durchblick nach einem zweiten, von rötlichen Fliesen rötlich leuchtenden Kellerraum, wo einem vom Garten durch eine kleine Fensteröffnung ein gelbgrüner Lichtschein von außerordentlicher Intensität blendend entgegenschlägt. *M. D. H.*

Zwei Porträtausstellungen auf einmal wird Belgien im kommenden Frühjahr aufweisen. Die eine wird von der »Société des Beaux Arts« in Brüssel, die andere von der »Art Contemporain« in Antwerpen organisiert. Letztere veranstaltet daneben ihren üblichen modernen Salon, auch soll deren Porträtausstellung namentlich Werke des vorigen Jahrhunderts umfassen, deren man schon an hundert beisammen hat. Die Brüsseler »Société des Beaux Arts« ist namentlich deswegen auf den Ausweg einer Porträtausstellung verfallen, um der modernen Kunstabteilung der Weltausstellung freies Feld zu lassen bezüglich der Vorführung der modernen belgischen Malerei. Die beiden Gesellschaften einigten sich nachträglich, um die Porträtausstellungen teilweise gemeinschaftlich zu unternehmen; nur wird die Brüsseler Ausstellung das Porträt vom historischen Standpunkte aus betrachten, die Antwerpener jedoch das malerische und künstlerische Element mehr ins Auge fassen. Die »Art Contemporain« wird ihre

Ausstellung in den Monaten März und April 1910 in Antwerpen abhalten. *A. R.*

Jubiläums-Ausstellung des Vereins der bildenden Künstler Steiermarks in Graz. Zehn Jahre hindurch hat der Verein der bildenden Künstler Steiermarks gewirkt. Wenn er nun jetzt mit einer Jubiläumsausstellung vor die Öffentlichkeit tritt, so verlangt er, jedoch mit Recht, den Glückwunsch zum Wiegenfeste. Gerade er war es, der den modernen und modernsten Kunstbestrebungen in dieser Zeit entgegenkam und diese Absicht ist belohnt worden. Gerade diese Jubiläumsausstellung ist ein Zeichen des Erfolges, sie ist vielleicht die beste, die veranstaltet wurde. Viele Künstler konnte man seit den zehn Jahren in ihrer Entwickelung beobachten; sie haben sich entwickelt; viele neue kamen hinzu. Sie brachten neue Ideen, neue Kräfte.

Manches hätte ausgeschaltet werden können, da es keinen Anspruch auf Kunst machen darf. Doch dieses lokale Entgegenkommen sei verziehen. Hoffentlich wollten bei solchen Aufnahmen nicht die Besseren und Besten durch Kontraste wirken.

Die Ausstellung steht unter dem Zeichen der Porträtmalerei und der Plastik. In diesen Richtungen ist Schönes geleistet.

Herrmann Torggler bringt eine Reihe seiner faszinierenden Damenbildnisse. Wenn man ihn Damenmaler, Salonmaler nennt, so soll damit das Elegante seines Pinsels unterstrichen werden. Das Beste schuf er in dem Porträt der Frau Hansa. Da tritt der Salon zurück. Weichheit und Lieblichkeit verbinden sich. Ein feines Malergemüt zeigt sich, nicht die Lust zu faszinieren, sondern die Liebe zur edelsten Kunst.

Vielleicht sein Gegenstück ist Leo Diet. Dort englischer Genre, hier Kraft und Wucht. Scharfe Beobachtung und damit ebensolche Charakterisierung. Es sind keine Koketterien zu sehen. Ein ehrliches schönes Werk. Vielleicht sind diese beiden Stücke die dominierendsten. Eine Reihe anderer Porträts zeigen Verständnis. Eine sanfte Farbe malt Oskar Stössel. Treffliche Qualitäten zeigt das Bildnis der Schauspielerin Erol. Alois Penz malt sicher, doch vielleicht konventionell. Dasselbe gilt von Pamberger als Porträtist. Bei den vielen anderen gibt es manche Härten, die noch auszugleichen sind.

Eine gute Idee war das gemeinsame Unterbringen der Plastiken. Auch hier treten einzelne besonders hervor. Franz Ehrenhöfers »Zur Erde zurück« ist sehr packend. Die künstlerische Idee fesselt durch ihre durchdachte, kräftige Ausführung. August Rantz ist der Bildner reicher Empfindung. Seine »Sehnsucht« zeigt diese seine gewiß hohe Kunst. Ein interessanter Bildner ist Ernst Wagner. Gedanke und Gefühl arbeiten mit überraschendem Erfolg. Das Knabenhafte, die Lust am Tanz ist voll und ganz gegeben. Ein guter Tiermodelleur ist Hugo Postl. Maria Peter Reininghaus zeigt markante Anlagen. Weich und leicht arbeitet Theodor Stundl.

Zum Schlusse noch einige Worte über Landschaften. Douzette ist ein großer Könner, etwas süßlich. Ludwig Dettmann erfreut durch scharfe Charakterisierung, ebenso wie Hanns Bartels. Zoff, Mytteis, Marussig bringen Gutes. Pamberger sei hier besonders genannt. Seine Landschaften sprechen ungemein an. Kleine Bilder voll Poesie; es mutet das Zarte an, wie sanfte Musik.

DR. RICHARD SCHLOSSAR.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang | 1909/1910 | Nr. 9. 10. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LEONARDO ODER LUCAS?

Zur Echtheitsfrage der Berliner Flora.

Eine lebensgroße Halbfigur vom Anfang des Cinquecento, die mit dem Stil Leonardos da Vinci nahe Verwandtschaft hat und sich gleichermaßen durch hohe Qualität, eine zum großen Teil gute Erhaltung und das so überaus seltene und eigenartige Material, bemaltes Wachs, auszeichnet, bedeutet in unserem heutigen Kunstbesitz etwas absolut Einzigartiges. Nur die vielberühmte Mädchenbüste im Musée Wicar in Lille ist neben ihr zu nennen. Sie wurde früher Raffael zugeschrieben und soll vor nicht allzu langer Zeit auf eine halbe Million Francs eingeschätzt worden sein, das heißt auf bald das Dreifache des vielbesprochenen Preises unserer Flora. Die Liller Büste ist sehr viel kleiner, nur etwa dreiviertel lebensgroß, hat verschwommene Formen, die voller Reiz, doch ohne charakteristischen Zeitstil sind; nur Kopf und Hals sind an ihr von Wachs, das Gewand bemalter Ton, der Sockel vergoldetes Holz. Die Halbfigur der Flora hingegen ist ganz aus Wachs, ein Hohlguß, der bis auf die heute fehlenden Unterarme in *einem Stück,* aber mehreren Schichten gegossen ist. Alle anderen Wachsarbeiten, die aus der Renaissance auf uns gekommen (es sind nicht allzu viele) sind kleineren Umfanges, die meisten Modelle oder Skizzen, in der Masse gefärbt oder einfarbig angestrichen.

Trotz so großer Vorzüge sollte die Berliner Flora erst durch ein sehr überraschendes Vorkommnis berühmt werden. Die Publikation im Burlington Magazine (Mai 1909) wie Ankauf und Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum hätten das nicht vermocht. Nein, erst die Zweifel an ihrer Echtheit, ihrem Alter und ihrer Herkunft haben ihr das Interesse auch sonst nicht kunstsinniger Kreise eingebracht. Die Angriffe kamen in einer genauen Formulierung mit scheinbar wirklich erbrachten Beweisen von England herüber, und sehr rasch fanden sie — ohne daß man den Tatbestand wirklich geprüft hatte — in vielen deutschen Tagesblättern begeisterten Widerhall. Sie stellten die folgende Behauptung auf:

Die Berliner Flora ist keineswegs ein Werk der italienischen Renaissance, vielmehr um 1846 von einem Restaurator und Bildhauer, Richard Cockle Lucas (1800—1883), geschaffen. Es geschah im Auftrage des Kunsthändlers Buchanan, als Vorlage aber diente das (schlecht erhaltene und sehr übermalte) Florabild eines Leonardo-Nachfolgers, das 1846 (Auktion vom 4. Juli bei Christie) von Buchanan an Mr. Norton kam und heute bei Mr. Morrison in Basildon Park ist. Lucas erhielt das Bild durch den Hauptmann Bredmore, der Buchanan bei ihm einführte, und sein damals achtzehnjähriger Sohn Albrecht Dürer Lucas (der einundachtzigjährig noch heute in Southampton lebt) hat eine erstaunlich schlechte Kopie nach dem Gemälde angefertigt. (Sie ist im Jahrb. d. pr. Kunstsammlungen 1909, Heft 4, das Bild selbst in der Woche Nr. 46 abgebildet). Die Aussagen der Nächstbeteiligten gehen hier schon in einem Kardinalpunkte auseinander: einmal soll Lucas die Büste nach dem Originalbild geschaffen und der Sohn die Kopie nur zur Übung gefertigt haben (Mc. Curdy Times 2. XI.), ein andermal (London Illustrated News 30. X.) wird die Kopie als Vorlage für die Skulptur angegeben; auf jeden Fall stand dem Künstler das Original nur bis zur Versteigerung von 1846 zur Verfügung. Der Sohn will die Blumen im Haar bemalt und die in der rechten Hand selbst modelliert haben. Ausführlich wird geschildert, wie er das langstenglige Büschel im Bild für das plastische Werk in ein Bukett mit kurzen Stilen habe umkomponieren müssen. Davon ist weiter unten noch einmal zu sprechen. — Sehr auffallend ist ferner, daß Lucas d. Ä. sich nur so oberflächlich an das gegebene Vorbild hielt. Er sollte eine Leonardeske Plastik schaffen und wählte statt des Typus im Morrisonschen Bilde, der für die späte Leonardo-Schule charakteristisch ist, antike Formen; vielmehr solche, die zumeist an einen antiken Gott in Leonardesker Prägung, den Bacchus im Louvre, erinnern; die aber in den zumeist in England bekannten Frauenbildern aus dem Umkreis des großen Florentiners höchst selten sind.

Noch entschiedener spricht aber ein anderes gegen die Autorschaft von Cockle Lucas. Das sind die Qualitätsunterschiede zwischen der Büste, den Bildern und den authentischen Skulpturen des Southamptoners. Denn die Büste überragt die beiden Gemälde, auch das Morrisonsche, ebenso sehr an Feinheit der Bewegung, wie im Reichtum der Modellierung. (Die besterhaltenen Teile der Büste, z. B. der Übergang vom Hals zur Brust, müssen als Zeugen hierfür herangezogen werden.) Und Lucas' Oeuvre, das mir zum großen Teil in Originalen oder Photo-

graphien bekannt ist, zeigt ihn als mittelguten Bildner aus einer Epoche künstlerischen Tiefstandes; schon Joubert hat das in der Times vom 25. Oktober betont. Daß Waagen ihn als Restaurator der Antiken vom Britischen Museum lobt, besagt, daß er seine eigene Zeit in solchen Arbeiten befriedigte, aber heute sind wir in der Forderung des Stilgemäßen anspruchsvoller: Lucas' Versuche, die Mittelpruppe des Parthenongiebels zu ergänzen, zwei Hochrelieffiguren im ausgesprochenen Stil der Bronzeplastik (nach einem Bronzerelief des Britischen Museums) vor einem vertieften Tondo beweisen das. Er war imstande, die Werke großer Kunst ziemlich exakt, doch immer etwas modernisiert und versüßlicht nachzubilden, aber er besaß nicht die Vorstellungskraft, nach einem formenschwachen Gemälde eine vorzügliche Plastik zu schaffen. Seine Bildwerke, auch die größeren, haben zudem etwas penibel Durchgeführtes; die Flora aber ist als großer Wurf ganz aus dem Vollen geschaffen.

Als Kronzeuge für die Lucas-Hypothese wird neben dem Morrisonschen Bilde und seiner Kopie eine Photographie nach der Berliner Büste aufgeführt, von denen sich die eine »tinted« Photographie im Besitz des Anführers im Lucas-Kreuzzug Mr. Cooksey, die andere in einem Album, das heute im Kaiser-Friedrich-Museum ist, befindet. Jene ist in der Illustrated London News, diese in der Woche publiziert. Sie stellt die Halbfigur der Göttin in merkwürdiger Verkleidung und eigentümlicher Beleuchtung dar. Unter einem Mantel von wirklichem Stoff erblickt man ein hemdartiges Gewand, das den Hals an seinem unteren Rande fest umspannt; es ist nicht mit photographiert, vielmehr erst nachträglich in die Platte gezeichnet; die Rechte über der linken Brust hält sehr lange Ranken mit Weinblättern, Winden usw. (sind sie das Bukett mit ganz kurzen Stengeln, das Lucas junior gemacht haben soll?). Die andere Hand aber gehört (das scheint sicher) einem Menschen, der hinter dem Vorhang steht und durch die vorgestreckte Linke die fehlende der Halbfigur unorganisch und unschön ergänzt. Auch hier sind Retuschen nachzuweisen. — Die scharfe Beleuchtung von oben und die Aufnahme mit sehr kurzer Distanz lassen die Büste in vielen Einzelheiten hier gröber erscheinen als im Original und in modernen Photographien, und das Gewand nimmt ihr das Schönste, den rhythmischen Ausgleich zwischen Körper und Kopf. Dadurch wurde es möglich, daß verschiedene Kenner, auch die Berliner Museumsleitung, die Flora von Berlin in dieser Nachbildung nicht wiedererkannten, vielmehr eine vergröberte, heute verschollene Kopie derselben als Vorlage vermuteten. Auch Herr Geheimrat Miethe vom Polytechnikum (auf dessen amtlichen Gutachten alle obigen Angaben über die Photographie basieren) sprach sich zuerst in diesem Sinne aus; seine exakten, photogrammetrischen Untersuchungen ergaben aber dann das Gegenteil, daß nämlich die Lucassche Photographie die Berliner Büste oder einen ungetönten Gipsabguß nach ihr darstellen muß (Untersuchungen über diesen fraglichen Punkt stehen bevor). Ja mehr als das: zum Teil verborgen unter den Retuschen besitzt die Büste damals schon alle ihre heutigen größeren Sprünge und Risse. Die Photo ist nach Herrn Geheimrat Miethes Feststellung um 1860 gemacht und wäre die Flora von Lucas 1846 oder bald darauf geschaffen, müßte sie in den ersten zehn bis vierzehn Jahren ihres Daseins so geborsten, danach aber bis heute, das heißt fünfzig Jahre, in ihrem damaligen Zustand geblieben sein. — Das ist nach meinem Dafürhalten aber ausgeschlossen, denn die erste erklärende Nachricht aus Southampton, die Büste hätte im Freien — im Gebüsch! — gestanden, ist danach in einen Platz unter einem Schutzdach, dann in ein Zimmer mit schützendem Glassturz verbessert worden. Lucas' eigne Arbeiten, die in gelbbraunem, wie die in weißem Wachs haben noch *heute* nichts von einer derartigen Krakelure (Herr Dr. Posse hat sie kürzlich in England genau untersucht; und von den kleinen Stücken in Berlin gilt das gleiche).

In den verschiedenen Photographienbüchern vom älteren Lucas findet sich die Berliner Flora nicht; selbst in dem großen mit seinen besten Werken und allerlei Dingen seiner Umwelt, das er dem Britischen Museum 1859 geschenkt. Einzig in dem, welches Mr. Tolfree an Lucas' Freund, Mr. William Burrow Hill, verkauft hat, und welches heute im Kaiser-Friedrich-Museum ist und als Blatt in Cookseys Besitz, begegnet sie uns. Beweist ihr Vorhandensein hier wirklich Lucas' Autorschaft?

Der schwarze Lederband in Berlin bewahrt die Nachbildungen Lucassischer Werke, dazu Porträts von ihm, seinem ländlichen Besitz — und Arbeiten der Antike und der neueren Kunst. Bei eigenen Werken hat der Künstler einzig das Gegenständliche angegeben, einmal auch sein masterpiece und einmal sein erstes Jugendwerk vermerkt. Bei anderen Arbeiten aber hat er »Die Kreuzabnahme von Rembrandt«, »Die Paradiesestür am Florentiner Baptisterium« bezeichnet, und unter unsere Flora hat er: »The Flora of Leonardo di Vinci« geschrieben. Ob auch Herrn Cookseys Photo diese Unterschrift hat, weiß ich nicht. Stände aber statt dessen etwas da, was Lucas' Autorschaft beweist, wäre das bei der Publikation in der Illustrated London News vom 30. Oktober sicher gesagt worden.

Lucas hat — nach dem Berliner Album zu schließen — die wächserne Göttin so wenig wie die Köpfe der Laokoon und Antinous für seine Arbeit ausgeben wollen, und so beweist die vielumstrittene Photographie zu guter Letzt die Autorschaft von Lucas *nicht*, sondern einzig, daß sich die Büste in seinem Haus befunden hat, und daß sie *bereits 1859/60* die heutigen, tiefen Risse besaß und ohne linke Hand gewesen ist. — Lucas' Eigentum ist sie nicht gewesen; sondern aller Wahrscheinlichkeit nach hat sie seinem hohen Gönner Lord Palmerston gehört. So lautet die Aussage des Auktionsbeamten und jetzigen Buchhändlers Mr. Edward Tolfree, der die Flora bei der Auktion der nachgelassenen Lucaswerke (1884) nicht mit versteigern ließ, vielmehr als fremdes Eigentum zurückstellen mußte. Ob Palmerston das Bildwerk von seinem Vater geerbt hat, dem bekannten Kunstsammler, der Jahre hindurch in Italien gelebt hat, oder von einer seiner Reisen aus Frankreich mit-

gebracht, oder aus der Familie seiner Frau, Cowper, erhalten, ist noch nicht festgestellt. Jedenfalls blieb es vor der Hand im »Turm der Winde« in Chilworth und ging mit diesem einige Jahre später an Mr. Simpson über. Damals soll von dem rechten Arm noch etwas mehr erhalten gewesen sein. (Das Fragment der rechten Hand kam nachträglich ins Berliner Museum; sie ist durch die vornehme edle Form des Daumens mit einem feingeformten Nagel ausgezeichnet.) Von Simpson kam die Büste 1904 an Mr. Mann, dann an den Restaurator und Maler Walter Long, der sie vier Jahre hatte. Danach gelangte sie durch die Kommission von Mr. Spark an einen herumziehenden Händler, der sie zu Spinks bekannter Firma nach London brachte. Von ihr erwarb sie Mr. Murray Marks. Im Sommer 1909 ging sie in den Besitz des Berliner Museums über. Der Einkaufspreis war in der letzten Etappe sehr in die Höhe gegangen, nicht nur weil die Büste inzwischen in der vornehmsten Kunstzeitschrift von England im Zusammenhang leonardesker Kompositionen publiziert worden, auch weil ein Kenner vom Ruf eines Murray Marks die Rarität eines solchen Stückes wohl zu schätzen wußte, und weil ihm von Amerika her schon ein viel höheres Angebot gekommen war. Die Times vom 2. Oktober bedauert den Verlust der Büste für England lebhaft.

Die Angaben über die Entstehung der Flora um 1846 sind keineswegs eine »lückenlose Kette von Beweisen«, nein, mit so vielen Widersprüchen und Unwahrscheinlichkeiten durchsetzt, daß man selbst dann noch zweifeln könnte, wenn die Mehrzahl der Behauptungen sicher erwiesen, und das Können von Lucas wie der Stil seiner Zeit die Entstehung der Büste um die letzte Jahrhundertmitte vermuten ließe. Aber in Wahrheit ist ja für beides das Gegenteil der Fall. Der wichtigste Zeuge, der heute einundachtzigjährige Maler Albrecht Dürer Lucas, der angeblich dem Vater vor dreiundsechzig Jahren bei der Herstellung der Büste geholfen hat, soll der Verfasser von Briefen an die Times gewesen, auch von Berichterstattern der Daily Mail interviewt worden sein; für die offiziellen Abgesandten des Kaiser-Friedrich-Museums war er nicht zu sprechen und gab prinzipielle Gründe merkwürdiger Art dafür nachträglich in der Zeitung an. Stil und Qualität der Büste sprechen endlich so entschieden gegen die Zuweisung an die englische Schule von 1850, daß die Hypothese der Lucasschen Autorschaft für den Kunsthistoriker nach einem genauen Kennen der Berliner Flora und der englischen Kriegsliteratur erledigt sein dürfte.

Es bleibt aber eine andere Frage, Lucas betreffend, übrig, nämlich wieviel hat er an der Büste restauriert? Daß er es hat, ist so gut wie sicher; daß er sie dafür von Palmerston erhalten, klingt sehr wahrscheinlich; und hierfür konnte ihm das Bild, ja selbst die schlechte Kopie von Nutzen sein. Die Photo entstand circa 1860; und außer den Aussagen der Whitburn und Lucas junior gibt's keinen Hinweis, daß die wächserne Statue schon lange vorher bei Lucas gewesen. Sie blieb — nach Palmerstons Tod 1865 — im Turm der Winde, und noch mehrere Jahre nach des Malers Hingang (1883) bestand — nach Tolfrees Aussage — die Tradition, daß sie nicht Lucas' Eigentum gewesen. Daß die Büste durch den Tod des eigentlichen Besitzers und Auftraggebers einer Restaurierung — gleichsam versehentlich — in Chilworth verblieben sein kann, hat zuerst Mr. Walter Long, ein Southamptoner Restaurator und Vorbesitzer der Flora, erörtert (Times 10. XI.).

Daß Lucas die Flora (leider) restauriert hat, ist kaum anzuzweifeln, und Thomas Whitburn hat sicher mit der Angabe recht, daß er den älteren Künstler an der Büste arbeiten sah. Er hat die Farbspuren, den Rest der einst vollständigen Bemalung im Gesicht heruntergenommen, die linke Gesichtshälfte, die lädierter war als die andere, wahrscheinlich auch den Hals an der rechten Seite, überarbeitet. Außerdem sind Bruchstellen an linker Schulter und linkem Oberarm mit Gips ausgeflickt, und das Blau am Mantel aufgefrischt worden. — Daneben galten Lucas' Arbeiten der Sicherung der alten, hohlen Form. Er stopfte von unten her, wo die Büste ursprünglich offen, einen weichen Baumwollstoff in sie hinein, als Widerlager für eine harte Masse aus stark kolophoniumhaltigem Wachs, Papierschnitzeln und Ton. Der gefährdete untere Rand erhielt durch sie wieder ihren festen Halt. Der Bildhauer Martin Schauß, der in Wachsbildnerei besonders erfahren und bei der Öffnung der Büste zugegen war, folgerte aus dem Loseliegen des Stoffes, der nirgends mit der Außenschale verbunden ist, daß er nicht gleichzeitig mit dem Guß, d. h. der Entstehung der Büste in sie kam, vielmehr erst nachträglich ihr einverleibt wurde.

Das Gutachten des Herrn Geheimrat Miethe, das hier im Auszug mitgeteilt ist, sowie Berichte über die Untersuchungen der Büste durch Röntgenbestrahlung und die chemische des Wachses (Säure- und Verseifungszahlen in Tabellenform) durch Herrn Professor Dr. Rathgen, der nachweist, daß durch die Bestimmung chemischer Konstanten eine Entscheidung über die Herkunft des Wachses *nicht* getroffen werden könnte, sind mit dem englischen Reisebericht des Herrn Dr. Posse, der auch schon für diese Zeilen benutzt werden konnte, in den Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen (Dezember) publiziert.

Das Material, das diese Halbfigur in Lebensgröße zu einem absoluten Unikum macht, erschwert die kunsthistorische Einordnung und Bewertung. Wie der Kunstliebhaber, der einzig Marmorskulpturen und Bronzen kennt, erst Zeit braucht, bis er die feineren Qualitätsunterschiede in bemalten Holzskulpturen oder Robbia-Glasuren voll begreift, so erfordert hier das uns noch fremdere Material ein Umdenken, ein Abstrahieren von der speziellen Wirkung des unbemalten alten Wachses. Denn so reizvoll dieses erscheinen mag mit seinem durchsichtigen warmen Goldton und seinen matten Lichtern und Reflexen, die ursprüngliche Wirkung des Cinquecentowerkes ist anders gewesen. Die vollständige und wahrscheinlich ganz naturalistische Bemalung ließ die Berliner Flora den Ton- und Stuckskulpturen vom Anfang der Hochrenaissance viel ähnlicher als heute erscheinen. Nur waren alle Formen hier weicher und zarter als in den anderen Materialen von grö-

berem Korn, darin den Marmorarbeiten des späten Quattrocento verwandt. Und es würde dem, was wir von Leonardo da Vincis Oberflächenbehandlung wissen, der Subtilität seiner Modellierung sehr wohl entsprechen, daß er in diesem zarten Material eine besonders raffinierte Flächendurchbildung versucht und seine allernächsten Schüler auf eine solche hingewiesen hätte.

Daß er, der Jahre hindurch für ein großes Reiterdenkmal in Bronze Entwürfe gemacht und den Bildhauer Rustici bei der Bronzegruppe der Johannes-Predigt fürs Florentiner Baptisterium unterstützt hat, sich auf die Wachsbildnerei verstanden hat, steht außer Zweifel. Selbst dann, wenn man nicht wüßte, daß er Jahrelang in Verrocchios Atelier tätig gewesen, und daß dieses in Orsino Benintendi den geschicktesten ceraiuolo vom Ende des Quattrocento besaß. Florenz hatte in der S. S. Annunziata durch das Vorrecht edler Herren, ihr Bild hierherzustiften, schon im Quattrocento ein bedeutendes Museum lebensgroßer Statuen in Wachs; und Verrocchio hat — nach Vasari als erster — versucht, diese Voti künstlerisch zu gestalten. Aus den Rechnungen für sie (einige hat Warburg in der Bildniskunst veröffentlicht) wie aus Vasaris Kapitel über Wachs- und Tonmodelle geht hervor, daß das Wachs nicht immer in der Masse gefärbt, sondern auch damals schon bemalt worden ist, und dadurch fällt wieder ein Angriffspunkt gegen die Echtheit der Flora fort.

Die stilkritische Frage soll a. a. O., in der Zeitschrift für bildende Kunst, erörtert werden. Hier galt es, die Gegengründe gegen die Lucas-Hypothese darzulegen; und dabei ergab sich in den obigen Zeilen manches, was auf Lionardos nächsten Umkreis als Herkunft der wächsernen Göttin deutete. Und selbst — wäre das nicht der Fall gewesen, und wäre die Flora in Erfindung und Durchführung nur das Werk eines unbekannten Cinquecentisten, so hätte sie doch als Unikum aus einer Blüteepoche der plastischen Kunst, ausgeführt in einem damals gebräuchlichen Material, einen kaum abschätzbaren Wert.

FRIDA SCHOTTMÜLLER.

EINE HANDZEICHNUNG VON LEONARDO

Als bildender Künstler habe ich versucht, die vielumstrittene Photographie von R. C. Lucas nach der Florabüste auf die rein künstlerische Möglichkeit der Hände zu untersuchen. Der geschmacklose Umhang auf der rechten Schulter der Büste, sowie der Faltenwurf der hinter der Büste hängenden Draperie haben mich zuerst zu dem Gedanken veranlaßt, daß sie zur Verdeckung einer Person gedient haben, deren Hände wir auf der Photographie sehen.*)

Daß es keine Frauenhände sind, wird jeder, der nach der Natur zeichnet, erkennen. Der dicke Daumen der rechten, sowie die fleischigen Finger der linken Hand veranlassen mich zu der Annahme, daß es die Hände eines Jünglings sein müssen, der hinter der Büste und dem Vorhange kniet. Die Falten auf letzterem beweisen, daß der Vorhang in der Mitte hochgehoben ist, um die Täuschung des versteckten Körpers zu erleichtern. Durch das Umgreifen der Büste durch die hintere Person war es dieser nicht möglich, die linke Hand weiter vorzustrecken. Dadurch entstand der Eindruck, daß die linke Hand keinen Unterarm hat, sofern wir die Bruchstücke des linken Armes auf dem Berliner Exemplar betrachten. — Ich habe nach Beweisen gesucht, weshalb wohl Lucas gerade diese Handhaltung auf seine Photographie gebracht habe.



Handzeichnung Leonardos in Schloß Windsor

In der Sammlung zu Windsor befindet sich eine Zeichnung Leonardo da Vincis, auf der die rechte Hand genau zu der Berliner Flora paßt. Und ganz ebenso ist die Hand auf Lucas Photographie gebildet. Die linke Hand konnte wegen der erwähnten Umfassung nicht dieselbe Haltung erhalten, wie die auf der Leonardoschen Zeichnung.

Eine vorzügliche Braunsche Photographie der Zeichnung befindet sich in dem großen Werke »The Royal Collection of Drawings by the Old Masters at Windsor. London 1878«. — Dort aber ist die Zeichnung fälschlich (wie auch die Ziffer an der Längsseite zeigt) quer gestellt und Studie zur Monna Lisa genannt, zu der sie gar nicht paßt. In Jean Paul Fr. Richters Werke über Leonardo da Vinci finden wir sie dann in Heliogravure. Diesmal in richtiger Stellung.

Vielleicht hat Lucas in Windsor das Blatt gesehen und zu seiner Photographie benutzt. Andrerseits lassen sich aus dem Vorhandensein einer derart detaillierten Zeichnung Leonardos, die so genau zu der Berliner Büste paßt, auch sonstige wichtige Schlüsse ziehen. W. Bode hat ja deshalb auch die Zeichnung schon in seinem Aufsatze im Jahrbuch erwähnt. *ROB. SPIES.*

*) Der Verf. ist also der Ansicht, daß beide Hände auf der Lucasschen Photographie menschliche sind.

LITERATUR

Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert.* Textband I, Tafelband I. Wien, Ges. f. verf. K. 1908. 4° und Fol.

In musterhafter Ausstattung liegt ein monumentales Werk vor uns und gleichzeitig das Lebenswerk seines Verfassers. Seit über fünfundzwanzig Jahren hat Max Lehrs mit dem geduldigen unvoreingenommenen Scharfblick des echten Kenners und mit vorbildlicher Gründlichkeit aus allen erreichbaren Kupferstichsammlungen Europas das Material zu seinem Buche zusammengetragen und kritisch gesichtet. Wer den Verfasser und seine Arbeitsweise kennt, der wußte im voraus, daß diese Publikation ein Musterwerk in ihrer Art werden würde. In der Tat bedeutet sie für den gegenwärtigen Stand unserer Wissenschaft einen Abschluß und gleichzeitig für alle weitere Forschung eine sichere Grundlage.

Die große Arbeit, die Lehrs nunmehr der Öffentlichkeit übergibt, gliedert sich in drei Teile. Der erste, die primitiven Stecher vor dem Meister E. S. umfassend, ist hiermit vollendet. Die Darstellung ist eine zwiefache. Zunächst gibt L. in zusammenfassender Übersicht eine Geschichte des frühen Kupferstichs, sodann die Kataloge der einzelnen Stecherwerke, die durch eine kritische Besprechung ihrer Meister eingeleitet werden. Die Aufgabe des Historikers war in diesem Falle dadurch erschwert, daß die feststehenden Daten, deren man sich zur zeitlichen und örtlichen Bestimmung der Künstler unmittelbar bedienen konnte, spärlich vorhanden sind. Die Methode mußte sich daher mancher bisher nur ungenügend beachteter Nebenumstände bedienen, um mit ihrer Hilfe auf hypothetischem Wege die historische Entwickelung zu konstruieren. Bei der ruhigen objektiven Betrachtungsart des Verfassers, der vorsichtig erwägend von Bekanntem zu Unbekanntem fortschreitet und auf das sorgsamste sein Urteil formuliert, gewinnt seine Darstellung den Charakter des Unangreifbaren. L. kommt zu dem Resultate, daß wir im äußersten Südwesten Deutschlands und in dem benachbarten Grenzgebiete der Schweiz die ältesten Stätten der Kupferstechkunst zu suchen haben. Er macht es wahrscheinlich, daß der Meister der Spielkarten in der Gegend von Basel zu lokalisieren sei, woselbst wir auch den Meister von 1446 und den des Johannes Baptista zu suchen haben würden. Auch die nächsten großen Stecher, der Meister E. S. und Schongauer, gehören als Elsässer der Nachbarschaft eben dieses Bezirkes an. Etwas später treten dann die niederländischen, burgundischen und französischen Meister auf. Ausführlich wird uns die Verwendung der primitiven Kupferstiche auseinandergesetzt, die nur zum Teil im Sinne moderner Auffassung um ihrer selbst willen als Bilder betrachtet werden wollten, während sie im übrigen praktischen Zwecken dienten, als Vorbilder für Handwerker oder zum Schmuck von Manuskripten, Ablaßbriefen und Glückwünschen verwendet wurden. Auch über die Technik verbreitet sich der Verfasser und sagt über die historische Entwickelung und Bedeutung der einzelnen Stecher, über Art und Bestimmung ihrer Werke alles, was gesagt werden kann.

Zehn Meister sind es, die in diesem ersten Bande als deutlich umgrenzte Persönlichkeiten mit einem Oeuvre auftreten. An den bedeutendsten von ihnen und gleichzeitig den frühesten, den Spielkartenmeister, wird außer den einzelnen Persönlichkeiten seiner Nachfolger noch eine anonyme Gruppe seiner Schule angereiht. Ganz am Schluß figurieren noch drei anonyme niederländisch-französische Stiche. Der größere Teil der behandelten Meister — außer dem Spielkartenmeister, die Meister von 1446 und 1462, der Nürnberger Passion, des Johann Baptista, des St. Wolfgang — sind Deutsche, und zwar mit der einzigen Ausnahme des Meisters von 1462 Oberdeutsche. Zu ihnen kommen in der zweiten Abteilung ein Niederländer (der Meister des Todes Mariä), zwei Burgunder (die Meister des Calvarienbergs und der Liebesgärten) und ein Franzose — ein einziger nur! Was hätte Bouchot dazu gesagt! Durch die reichlichen Reproduktionen des Tafelbandes, für die vernünftigerweise der Lichtdruck gewählt worden ist, werden Geschichte wie Katalog veranschaulicht und ergänzt. Alles, was sich an Notizen über jedes einzelne Blatt in der Literatur finden ließ, ist sorgfältig vermerkt und hierin vermag ich durchaus kein Zuviel zu erblicken, da bei der äußersten Seltenheit dieser Drucke jeder, wenn auch noch so flüchtige Hinweis wertvoll werden kann.

Die einzelnen Bestimmungen des Verfassers zu kritisieren, bin ich nicht imstande, doch glaube ich, mich über dieses Unvermögen damit trösten zu dürfen, daß es den allermeisten Kunsthistorikern nicht anders gehen wird. Nur langjährige Spezialforschungen auf demselben Gebiete können zu einer eingehenden Kritik dieses Kataloges autorisieren. — Statt dessen seien mir ein paar allgemeine Bemerkungen vergönnt.

Selbstverständlich können so eingehende Spezialforschungen wie die vorliegenden von der großen Menge des Publikums weder verfolgt, noch in ihrem Werte gewürdigt werden. Sie sind zunächst nur für die Gelehrten da und kommen erst mittelbar in ihren letzten Resultaten der allgemeinen Bildung zugute. Sehr zu bedauern wäre es indessen, wenn innerhalb der Fachkreise der hohe Wert des hier Geleisteten irgendwie verkannt werden sollte. Daß einige Abseitsstehende an solch einer gründlichsten Katalogarbeit eine übertriebene pedantische Breite bemängeln, will nicht viel sagen. In jeder Wissenschaft gibt es Vertreter, die fern vom Schusse sich die Zeit damit vertreiben, daß sie die Taten der anderen beschwatzen — den trojanischen Greisen vergleichbar, die am skäischen Tore auf der Mauer saßen und die Streiter durchhechelten, die sich unten in der Feldschlacht plagten. Lassen wir sie! Den Jüngeren und Rüstigeren, denen, die noch selber mittun, darf indessen Lehrs in mehr als einer Hinsicht als vorbildlich gelten. Er hat sich mit aller Hingebung strengsten Pflichtgefühls einer Aufgabe unterzogen, die insofern eine gewisse Entsagung erforderte, als sie nicht zu den verlockenden gehört, nicht zu denen, die durch die Erhebung reichlicher Genüsse den Forscher wieder und wieder für seine Arbeit belohnen. Aber auch solche Aufgaben müssen von der Wissenschaft gelöst werden. Und die Art, wie Lehrs dieses getan, die Sauberkeit seiner methodischen Arbeit ist musterhaft. Er hat damit die vor einem Jahrhundert von Bartsch eingeleitete Bearbeitung graphischer Kunst auf eine neue — die höchste bisher erreichte Stufe erhoben und eine Forderung aufgestellt, mit der sich jeder künftige Bearbeiter dieses Gebietes abzufinden hat. Wir haben alle Ursache, gerade jetzt, in einer vom Journalismus überfluteten Zeit kunstgeschichtlicher Arbeit, den methodischen Wert dieses Lebenswerkes eindringlich zu betonen. Sodann aber verdient noch ein anderes an diesem Buche und seinem Verfasser hervorgehoben zu werden. Ich meine die menschlichen Eigenschaften der völligen Unvoreingenommenheit, der freudigen Anerkennung fremden Verdienstes, der milden, wenn auch sachlich entschiedenen Abwehr fremder Verkehrtheiten, des freimütigen Bekenntnisses der eigenen früheren Irrtümer.

G. Pauli.

Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées.* Band 2. München. R. Piper & Co. 1909.

Von Meier-Graefes Maréeswerk ist vorläufig der zweite Band erschienen. Der erste Band, die Biographie und künstlerische Würdigung, und der dritte, den Briefwechsel enthaltend, sollen im nächsten Jahre folgen. Der vorliegende mittlere Teil umfaßt ausschließlich den Katalog der künstlerischen Schöpfungen. Aufgezählt sind wohl an die 1500 Gemälde, Entwürfe und Studien, eine erstaunlich hohe Zahl, wenn man bedenkt, daß noch vor zehn Jahren in der Öffentlichkeit kaum mehr als die von Fiedler gestiftete Sammlung in Schleißheim bekannt war. Das Verdienst Meier-Graefes ist um so größer, als er nicht nur unsere Kenntnis des vorhandenen Materiales außerordentlich bereichert, sondern an der Hand der größtenteils im Nachlasse Fiedlers und Pidolls, ferner bei Peter Bruckmann, Hildebrand und Artur Volkmann befindlichen Zeichnungen den Werdeprozeß fast jedes Werkes und damit auch die gesamte künstlerische Entwickelung Marées' auf das deutlichste nachweisen kann.

Die Ordnung des reichen Materiales entspricht allen Anforderungen. Sie ist, soweit möglich, chronologisch. Doch wurden Studien und Repliken jedes Werkes unter dem Datum der Entstehungszeit der ersten endgültigen Fassung zusammengestellt, auch wenn sie in verschiedenen Zeiten entstanden sind. Man kann diese Maßnahme, obwohl sie den chronologischen Schematismus des Kataloges naturgemäß durchbricht, vom Standpunkte der Kunstwissenschaft, der es nicht auf historische Statistik, sondern auf die inneren Zusammenhänge ankommt, nur billigen. Die historischen Angaben bei jedem einzelnen Bilde sind reichlich. Vor allem aber verdient die Koloritschilderung nicht nur Lob, sondern Nachahmung. Hier ist dem Verfasser seine Beschäftigung mit dem Impressionismus ganz besonders zu statten gekommen. Meier-Graefe geht stets vom Gesamteindruck aus, von der Bedeutung der Farbe als Kompositionsfaktor, und vermag so im Leser selbst wieder eine gewisse Vorstellung des koloristischen Eindrucks zu erwecken. Hingegen fehlt, wohl mit Rücksicht auf die Abbildungen, die formale Analyse vollständig. Sie wird uns hoffentlich im ersten Bande in recht ausgiebigem Maße beschert werden.

Bezüglich der Aufzählung der größeren Gemälde, selbst der verlorenen, dürfte nahezu Vollständigkeit erreicht sein. Auch die Datierung konnte in den meisten Fällen durch zahlreiche Zeugen gesichert werden. Schwieriger gestaltete sich die Ordnung der Zeichnungen. Aus der Zeit vor der Ausbildung des Typus (1873/74) ist weitaus das meiste spurlos verschwunden. Aus der späteren Zeit aber macht die Datierung der Entwürfe, wenn auch über die Zuteilung der meisten kein Zweifel bestehen kann, zuweilen deshalb Schwierigkeiten, weil für Marées mit der Vollendung eines Bildes das künstlerische Problem ja keineswegs erledigt war. Meier-Graefe hat in allen diesen Fällen, so bei Nr. 332 ff., 351, 744 A, 862 ff., die Frage der Entstehungszeit klüglich offen gelassen. Entscheidung werden hier, sicherer denn stilkritische Untersuchungen, nur die einstigen Augenzeugen der Tätigkeit des Künstlers herbeiführen können. Zwei während der Drucklegung entdeckte Blätter wurden, statt im Nachtrag, in falschem Zusammenhange aufgeführt; doch ist hierauf im Vorwort hingewiesen.

Hohes Lob gebührt der illustrativen Ausstattung des Bandes. Von den Studien und Entwürfen ist jedes wichtige Blatt, die Gemälde sind beinahe ausnahmslos reproduziert. Und zwar sind das Bad der Diana und die Farbenstudie zum Mittelbilde der Werbung in Farbendruck, sämtliche Hauptwerke, darunter die großen dreiteiligen Schöpfungen, namentlich die Hesperiden, das unvergleichliche, erst 1907 in San Francesco bei Florenz wieder aufgefundene Parisurteil und die Werbung, in satten Heliogravüren, die übrigen Schöpfungen in Netzätzung wiedergegeben.

Eine Stellungnahme zum Ganzen, die durch die offenbar der Gliederung des ersten Bandes folgenden Überschriften herausgefordert werden könnte, wird man billig nicht vor dem Abschlusse des Werkes erwarten.

Baum.

Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung. Bearbeitet von Dr. *Fritz Traugott Schulz.* Mit zahlreichen Abbildungen nach photographischen Aufnahmen des Verfassers und Zeichnungen von Architekt *H. J. Dennemarck.* Herausgegeben mit Unterstützung der städtischen Kollegien vom Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. Gerlach & Wiedling, Buch- und Kunstverlag. Wien und Leipzig. 1. und 2. Lieferung.

Wenn Max Schenkendorf bei der Kennzeichnung der deutschen Städte Nürnberg vor allen anderen als diejenige preist, die »der edlen Künste voll« ist, so hatte er dazu allen Grund. Auch anderswo hat freilich die deutsche Kunst geblüht und es hält nicht schwer, in Deutschland bedeutendere Kirchenbauten, Burgen, Rat- und Patrizierhäuser, reichere Kirchenschätze und kostbarere Bildersammlungen nachzuweisen als Nürnberg sie besitzt, aber nirgends finden wir eine Stätte, die in ihrer Gesamterscheinung wie in ihren Einzelheiten in dem Maße als der Niederschlag eines alle Kreise durchdringenden gesunden künstlerischen Lebens erscheint wie Nürnberg. Der Grund dafür ist darin zu suchen, daß Nürnberg seine Größe und seinen Reichtum nicht wie die Mehrzahl der großen Kunststätten weltlichen und kirchlichen Machthabern verdankt, sondern allein der Tüchtigkeit seiner Bürger. Wenn die Stadt sich der besonderen Gunst der Kaiser erfreute und daraus für ihre gesunde und kraftvolle Entwickelung viele Vorteile gewann, so kam das eben daher, daß die Kaiser an dem sich aus eigener Kraft entwickelnden starken Gemeinwesen das größte Interesse nahmen. Diese Kraft und Selbständigkeit des bürgerlichen Elementes spiegelt sich deutlich im Nürnberger Wohnhausbau. Das bemerkte schon Aeneas Sylvius, von dem der Ausspruch stammt, daß die Könige Schottlands wünschen würden, so gut zu wohnen wie die mittleren Bürger Nürnbergs und diesen vornehm bürgerlichen Charakter hat die Stadt in der Folgezeit bewahrt. Von den vielen künstlerischen Eindrücken, die der Fremde aus Nürnberg mitnimmt, gehören die in den stattlichen Höfen empfangenen zu den schönsten und stärksten, obgleich doch so mancher im Laufe der Zeiten verdorben oder vernichtet worden ist. — Der Umstand, daß für die Wohnhäuser die Gefahr, dem Verderben oder dem Untergange preisgegeben zu werden, täglich besteht, legte schon vor 30 Jahren den Gedanken nahe, eine genaue Inventarisierung der Nürnberger Bürgerhäuser vorzunehmen und wenigstens in Wort und Bild festzuhalten, was sich glücklich aus alten Tagen in die Gegenwart herübergerettet hat. Die Aufgabe erschien um so lohnender, als das, was hier geboten werden konnte, einen außergewöhnlich wertvollen Kunstschatz darstellt, für den man besonders in den Kreisen der deutschen Architekten das lebhafteste Interesse voraussetzen konnte. Aber erst jetzt konnte an die Ausführung des Planes gegangen werden, nachdem der Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg, der schon vor 18 Jahren das gediegene Mummenhoffsche Rathauswerk herausgegeben hat und seitdem eine vor dem Erscheinen stehende umfangreiche Publikation über die Sebalduskirche vorbereitet, sich der Sache angenommen, die Stadt Nürnberg ihr eine finanzielle Unterstützung gewährleistet hat und in

Herrn Dr. *Fritz Traugott Schulz* die rechte Persönlichkeit zur Durchführung der mühseligen Arbeit gefunden worden war. Mit bewunderungswürdigem Fleiß und großem Geschick hat dieser sich der Aufgabe unterzogen, die ganze Stadt auf das in den alten Bürgerhäusern steckende künstlerische Material zu untersuchen und er entdeckte dabei eine solche Fülle künstlerischer Einzelheiten, daß selbst der überrascht sein muß, der sich schon in den Gassen, Gäßchen und Höfen Nürnbergs gründlich umgesehen hat. Von Haus zu Haus galt es zu wandern, alles irgendwie Wertvolle am Äußern und im Innern der Häuser zeichnerisch oder photographisch aufzunehmen, jede künstlerische Einzelheit genau zu beschreiben und zeitlich zu bestimmen und soweit es anging, die Besitzer und die Baugeschichte eines jeden Hauses festzustellen. Kam hierbei dem Verfasser die Mitwirkung des städtischen Archivrats Mummenhoff zu statten, so hat er für die Herstellung der Grundrißaufnahmen, Aufrisse, Schnitte und künstlerischen Detailzeichnungen im Architekten *Dennemarck* einen zuverlässigen Zeichner gefunden, dessen Aufnahmen mit stilistischer Korrektheit künstlerische Frische und Freiheit verbinden und, wie die vielen Profilschnitte, die Wiedergabe der Gitterversteifung auf S. 72 u. a. m. erkennen lassen, überall die praktischen Bedürfnisse des Architekten berücksichtigt haben. Auf diese hat auch der Verfasser bei seinen autotypisch wiedergegebenen photographischen Aufnahmen besonders Rücksicht genommen. Daß so einfache Dinge wie die Haustüre auf S. 3 und die Fensterauskragung auf S. 23 Aufnahme gefunden haben, erhöht wesentlich die praktische Brauchbarkeit des wie den künstlerischen so auch den archäologischen Interessen im weitesten Maße Rechnung tragenden Werkes, dessen sorgsam durchgearbeiteter Text eine wesentliche Förderung der kunstgeschichtlichen Erforschung Nürnbergs verheißt. Noch liegt ja erst ein kleiner Teil des Ganzen fertig vor. Die beiden bisher erschienenen Lieferungen stellen ungefähr ein Zwölftel des ganzen Werkes dar, für dessen Erscheinen etwa ein Jahrzehnt in Aussicht genommen ist. Es soll acht Bände umfassen, die den alten acht Nürnberger Stadtteilen entsprechen. Innerhalb eines jeden Stadtteils ist der Stoff in alphabetischer Folge der Straßen und in numerischer Folge der Häuser angeordnet. Den Anfang bildet das Milchmarktviertel, d. h. der sich um den heute Albrecht Dürer-Platz benannten alten Milchmarkt gruppierende Straßenkomplex. Ein Plan des Viertels dient zur Orientierung. Leider sind auf ihm die Namen- und Zahlenangaben so klein und undeutlich, daß er praktisch nicht zu gebrauchen ist. Unter den Illustrationen vermisse ich eine Aufnahme nach dem vor einigen Jahren ins Germanische Museum übergeführten und durch eine Kopie ersetzten Chörlein des Sebalder Pfarrhofes. In der Tendenz des Werkes und im Sinne unserer Denkmalspflege hätte es gelegen, seine Abbildung der nach der Kopie gemachten Aufnahme gegenüberzustellen. Andererseits hätte man gut daran getan, neben einem der Originalreliefs dieses Chörleins seine Kopie abzubilden. Von den im übrigen mit großer Sorgfalt vorgenommenen Datierungen sind zu beanstanden die der Stukkaturausstattungen der Häuser Agnesstraße 9 und Albrecht Dürer-Platz 3. Jene gehört nicht dem Empire- und diese nicht dem Biedermeierstil an, sondern beide liegen dem Empire voraus und sind bezeichnende Schöpfungen des Louis XVI.-Stils. Erstere gemahnt stark an die Ornamentationsweise des um 1780 blühenden Jean Baptiste Huet. Sehr übersichtlich ist die seitliche Ausrückung der Illustrationsbeischriften, doch vermisse ich dabei die die Benutzung des Werkes wesentlich erleichternde Angabe der die Besprechung enthaltenden Seiten. Bei dem Fehlen der lebenden Kolumnentitel wäre diese Zutat in den nachfolgenden Lieferungen sehr zu begrüßen. Von den Autotypien dürften die meisten schärfer sein. Die Zeichnungen sind eindrucksvoller als sie.

Bei der Fülle und Mannigfaltigkeit des hier gebotenen architektonischen und ornamentalen Materials — die reichste Ausbeute lieferten außer dem Sebalder Pfarrhause die Häuser Albrecht Dürer-Platz Nr. 4, 10, 11, 14 und 16 und das Albrecht Dürerhaus — wird das vollendete Werk ein wichtiges Dokument nürnbergischen Kunstfleißes darstellen, das um so wertvoller ist, als es die günstige Gelegenheit bietet, lückenlos zu verfolgen, welche Wandlungen der künstlerische Geschmack in der kunstreichsten deutschen Stadt im Laufe von sechshundert Jahren durchgemacht hat.

P. J. Rée.

Weese, Dr. **Artur**, *Die Bildnisse Albrecht von Hallers.* Mit 160 Lichtdrucken. Großquart. 284 Seiten. Kartoniert. Preis 40 Frcs. (32 Mk.). Verlag von A. Francke, Bern.

Die Schweizer wissen ihre großen Männer zu ehren. Am 16. Oktober 1908 waren zweihundert Jahre vergangen, daß Albrecht von Haller in Bern geboren wurde, der große Naturwissenschaftler und Dichter. Bern hat ein volles Recht, ihn vollständig zu den Seinen zu zählen, denn dort hat er seit 1729 als Arzt praktiziert, dort wurde er 1735 zum Stadtbibliothekar ernannt, und in seiner Geburtsstadt ist er auch 1777 gestorben. Vor der Berner Hochschule haben ihm die Schweizer an seinem 200. Geburtstage unter großer Anteilnahme des In- und Auslandes ein Bronzedenkmal errichtet, eine Schöpfung Hugo Siegwarts. Aber auch ein literarisches Denkmal wundervoller Art ist aus diesem Anlaß dem großen vielseitigen Gelehrten in Gestalt des obigen vornehmen Werkes gesetzt worden. Im Auftrag des Denkmalkomitees und unter Mitwirkung von Dr. Johannes Bernoulli, Prof. Dr. Wolfgang Friedrich von Mülinen und Prof. Heinrich Türler hat der Berner Professor der Kunstgeschichte, Dr. Artur Weese, eine Festschrift herausgegeben, die dem Inhalt und vor allem der Ausstattung nach in ihrer Art geradezu als einzig dastehend bezeichnet werden muß. Eine Ikonographie von einer derartigen Reichhaltigkeit, erschöpfenden Behandlung, künstlerischen Ausstattung kann man getrost als Unikum bezeichnen. 160 in vorzüglichen Lichtdrucken von größter Schärfe reproduzierte Bilder schmücken den stattlichen Quartband von 284 Seiten, sie sind nach photographischen Aufnahmen von Fréd. Boissonnas & Co. in Genf von der Société anonyme des arts graphiques in Genf hergestellt worden. Aus dieser Reichhaltigkeit des Bildermaterials ist schon die hohe Wertschätzung zu ersehen, der sich Haller in den naturwissenschaftlichen Kreisen, vor allem als Anatom und Physiologe, sowie als Dichter erfreute, ist er doch in letzterer Eigenschaft einer der ersten, der nach dem hohlen Pathos der schlesischen Dichterschulen der Sprache wieder neue Kräfte verlieh, die Poesie wieder vertiefte. Erstaunlich mannigfaltig sind in der Tat die Bilder und Büsten des großen Mannes, im Format wechseln sie von einem Kupferstich allerkleinsten Formates (16×14 mm) bis zu den großen bronzenen Standbildern. Der Kupferstich stammt aus einem, wohl seiner enormen Seltenheit wegen nicht herbeizuschaffenden Almanach: »Neujahrsgeschenk für das schöne Geschlecht, im Allerkleinsten Format, so daß es sich in eine Nußschale packen läßt 1764«. Durch das Entgegenkommen der Familie Hallers, bekannter Bibliothekare und anderer Persönlichkeiten war es möglich, ein so außerordentlich umfangreiches Material zusammenzubringen, dessen meisterhafte Bearbeitung in Erstaunen setzt. Aber weit über die Darstellung des Geistesheroen hinaus fesselt das geistvolle Werk den Leser durch die Art und Weise, wie zur Kunst des Schauens und zum Verständnis der Physiognomik angeregt wird. Den ersten Teil nimmt die geschichtliche Schilderung der künstlerischen Dar-

stellung Hallers ein, welche die Charakteristik seiner Persönlichkeit im Spiegel der Zeit und die wachsende Bewunderung für ihn zeigt. Der zweite Teil bringt den kritischen Apparat, eine kunstwissenschaftliche Bearbeitung aller seiner Bildnisse und ihrer stilistischen und ikonographischen Beziehungen. Da nur 300 Exemplare in den Handel kommen, so dürfte das herrliche Buch, dessen glänzende Ausstattung dem Verleger alle Ehre macht, bald vergriffen sein und zu den Seltenheiten gehören, denn der Kreis der Interessenten ist sowohl in der Gelehrtenwelt der Naturforscher und Mediziner, wie auch unter den Künstlern, Kunsthistorikern und Kunstfreunden, sowie aller wirklichen Bücherliebhaber zu suchen, in deren Bibliotheken es einen dauernden Schmuck ausmachen wird.

S.-B.

Meyers Großes Konversations-Lexikon. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Mehr als 150000 Artikel und Verweisungen auf 18593 Seiten Text mit mehr als 16800 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf 1512 Illustrationstafeln (darunter 180 Farbendrucktafeln und 340 selbständige Kartenbeilagen) sowie 160 Textbeilagen. 20 Bände in Halbleder gebunden zu je 10 Mark oder in Prachtband zu je 12 Mark.

Mit jeder neuen Auflage gewinnt der »Große Meyer« an Bedeutung, vervollkommnet sich seine technische Ausstattung. Jede Auflage stellt eine, man möchte sagen, vollständige Umarbeitung dar, die in allen ihren Teilen auf der Höhe der Zeit steht. Es gab einmal eine Zeit, wo man es nicht für nötig hielt, ein derartiges Konversationslexikon einer kunsthistorischen Bibliothek einzuverleiben. Heute ist der »Meyer« ebenso unentbehrlich für den Fachmann, wie irgend ein anderes berühmtes Nachschlagewerk. Man mag nachsehen, wo man will, sei es unter den großen allgemeinen Abhandlungen, die die einzelnen Gebiete der Kunst behandeln, oder unter den Aufsätzen über bestimmte Künstler, stets ist die Behandlung des Stoffes erschöpfend und klar. Außerordentlich wertvoll sind die jedesmaligen bibliographischen Hinweise, die Zusammenfassung der betreffenden Literatur. Schon dieser Umstand allein macht den Meyer für jede kunsthistorische Bibliothek unentbehrlich. Kunst und Kunstgewerbe und verwandte Fächer, die für uns in erster Linie in Betracht kommen, sind eingehend berücksichtigt. Wird doch auch beispielsweise bei den Beschreibungen der Länder und Städte ihrer als Kunststätten ausführlich gedacht. Unfertiges, Unsicheres ist fortgelassen, das Tatsächliche mit Sachlichkeit und Klarheit behandelt, und das ist besonders bei solchen Fragen anzuerkennen, in denen die Meinungen noch nicht zu einer einheitlichen Ansicht gelangt sind. Auch in solchen Dingen ist stets Objektivität bewahrt. Das Lexikon soll ja informieren, nicht kritisieren. Daß überall die neuesten Forschungen und Resultate berücksichtigt worden sind, davon wird sich jeder durch Stichproben überzeugen. Es würde zu weit führen, wollten wir die Reichhaltigkeit des Gebotenen durch Aufzählung von Schlagworten demonstrieren. *Ein* Beispiel möge genügen. Wir greifen willkürlich heraus den Artikel »Graphische Künste«. Die allgemeine, außerordentlich klare Darstellung verweist auf die einzelnen Unterabteilungen: Holzschneidekunst, Buchdruckerkunst, Kupferstichtechnik, Stempelschneiden und eingige Dutzend weiterer. Unter diesen Schlagworten ist das betreffende Spezialgebiet übersichtlich und erschöpfend behandelt und mit meisterhaft ausgeführten, meist farbigen Tafeln erläutert. So ist beipielsweise unter Lithographie durch zwölf Darstellungen die Reihenfolge der Entstehung einer solchen mit sechs Farben demonstriert, die zunächst einzeln und dann im Zusammendruck vorgeführt werden, bis am Schluß das vollständige Bild entsteht. Der Artikel Buchdruckerkunst bringt ein einwandfrei in Farben und Gold ausgeführtes Faksimile von Gutenbergs 42zeiliger lateinischer Bibel, die Einleitung zum Evangelium Lukas und Text des 1. Kapitels Vers 1—11. Dieses *eine* Beispiel möge zeigen, wie unentbehrlich für jeden, der sich ernstlich mit Kunst beschäftigt, das große Meyersche Konversations-Lexikon geworden ist. Daß die Illustrierung sowohl durch schwarze Holzschnitte wie durch die zahlreichen Farbentafeln glänzend genannt werden muß, setzt uns insofern nicht in Erstaunen, als ja alle Publikationen des Bibliographischen Institutes in Leipzig ohne Ausnahme ein mustergültiges Abbildungsmaterial aufweisen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 10 u. 11. 24. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

Infolge der bevorstehenden Feiertage gelangt dieses Heft schon jetzt in doppeltem Umfange zur Ausgabe. Die nächste Nummer der Kunstchronik (Nr. 12) erscheint am 7. Januar.

ZU DER NEUERWORBENEN WACHSBÜSTE DES BERLINER MUSEUMS

Von G. Dehio in Strassburg

Ich kann mir den Umständen nach jede Einleitung ersparen. Über den Wert oder Unwert der Methode, eine wissenschaftliche Hypothese zuerst durch die Tagespresse einzuführen und zu diskutieren will ich hier nicht sprechen, nur über den sachlichen Teil der Hypothese selbst, d. i. die Attribution der oben genannten Büste an Lionardo da Vinci. Jetzt, nachdem der amtliche Bericht nachgefolgt ist, tritt auch an uns andere die Anforderung heran, uns ein Urteil zu bilden. Ich beschränke meine Erörterung auf denjenigen Teil der Gesamtfrage, der auch ohne Kenntnis des Originals an der Hand der jedem Leser bekannten Abbildungen kontrolliert werden kann.

Es ist unmöglich, sich zu verhehlen, daß die allgemeinen Voraussetzungen für die fragliche Zuweisung nicht günstig liegen. Büsten in Wachs sind der Überlieferung zufolge zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Florenz eine beliebte Sache gewesen; sie sind aber alle untergegangen, was bei der Leichtverletzlichkeit des Materials sehr natürlich erscheint — bis auf zwei, sagt man. Und von diesen zweien soll die eine von Raphael, die andere von Lionardo herrühren, von keinen Geringeren. Beide Büsten sind ohne Tradition, die Zuschreibung ist lediglich eine Frage des Stilgefühls. Für die Liller Büste ist der Name Raphael jetzt aufgegeben; mehrere Kritiker leugnen überhaupt ihre Entstehung im 16. Jahrhundert. War eine Büste Lionardos, und zwar eben die jetzt für Berlin erworbene, wirklich der Archityp jener zahlreichen Gemälde, auf die Bode hinweist, dann muß sie zu ihrer Zeit sehr bekannt und zugänglich gewesen sein; aber weder Vasari noch Lomazzo haben auch nur eine Erinnerung daran. Und wie ist es vereinbar, daß der Stilcharakter der Büste, nach Bode, auf die zweite florentiner Epoche hinweist, während doch alle jene angeblichen Derivate der Mailänder Schule angehören. Was von uns zu glauben verlangt wird, ist also dieses: Im allgemeinen Ruin der ganzen Gattung der Wachsbüsten bleibt nur ein einziges Exemplar bestehen; eine unerhört gnädige Laune des Schicksals bestimmt dazu das Exemplar, das Lionardo gemacht hat; aber niemand weiß, daß es von ihm ist; es ist in einer Versenkung verschwunden, um nach 350 Jahren in London wieder aufzutauchen. Mir scheint: mit dieser Hypothese verglichen ist der verwegenste Einsatz in der Roulette ein sicheres Unternehmen.

Betrachten wir nun die Büste selbst.

Die Urteile, die gleich der erste Anblick auslöst, sind: Es ist ein Kunstwerk von bedeutender Konzeption. Und es ist nach seinem Formencharakter lionardesk. Darin ist freilich ein weiter Kreis von Möglichkeiten eingeschlossen, ausgeschlossen aber der Vergleich mit einem authentischen Bildhauerwerk des im Zentrum dieses Kreises stehenden Meisters. Das Urteil ist allein auf das subjektive Kriterium der Qualitätsschätzung gestellt. Ich kann es begreifen — psychologisch, wenn auch nicht wissenschaftlich — wenn jemand, gefangen genommen von der Frische und Größe dieser Körperform sich zur Überzeugung hinaufsteigert: es ist Lionardo selbst. Noch besser begreife ich die, welche ein non liquet sprechen. Für ausgeschlossen halte ich allerdings, daß ein Bildhauer des 19. Jahrhunderts durch Umsetzung eines Gemäldes aus der Lionardoschule dieses hätte schaffen können.

Der günstige Eindruck der Büste beruht auf der allgemeinen Anlage und auf der Behandlung des Torso. Nun aber der Kopf. »Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!« Karl Kötschau[1]), Direktor bei den Königl. Museen, hat diesen Kopf überaus abschätzig beurteilt; »ausdruckslose, leere Augen«, »das Lächeln eine langweilige Grimasse«, »häßliches Ohr«, »lebloses Haar«. Bei dieser kräftigen Charakterisierung hatte Kötschau zwar die der vielbesprochenen Lucasschen Photographie zugrunde liegende Büste im Auge; diese ist aber, wie wir jetzt ganz sicher wissen, identisch mit der Berliner! Kötschaus Worte treffen also diese und haben jedenfalls den Wert, ganz unbefangen gesprochen zu sein, ohne die Präokkupation, daß es sich um ein Werk Lionardos handle. Ich könnte mich ganz so abfällig wie Kötschau nicht ausdrücken. Aber das ist mir nach immer erneuter Beobachtung sicher: im Kopf ist ein anderer Formengeist als im Torso.

Wenn wir uns näherungsweise eine Vorstellung

1) Allgemeine Zeitung Nr. 46.

bilden wollen, wie ein von Lionardo im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts — denn um diese Zeit ungefähr müßte es sich handeln — plastisch ausgeführter Frauenkopf aussehen dürfte, so könnte sie allein auf die Monalisa aufgebaut werden. Dies Gemälde gibt in der größten Annäherung an den plastischen Schein, die je mit den Mitteln des Malers erreicht worden ist, einen ungeheuren Reichtum im leisesten Auf- und Nieder der bewegten Oberfläche. Wir können uns nun denken, daß Lionardo im schmiegsamen Wachs mindestens dieselbe Fülle und Feinheit der Modulation erstrebt haben würde. Im Berliner Kopf vermisse ich sie. Vielleicht ist im Untergesicht noch einiges davon zu finden, im oberen Teil nichts. Hier werden die Formen sehr einfach — nicht groß, sondern leer, konventionell antikisierend, zumal in den Seitenansichten ist viel moderne Niedlichkeit. Angenommen, daß Lionardo einmal Nachahmer der Antike hätte sein wollen, so unlebendig wäre er nie geworden.

Aber nicht nur im Vergleich des Kopfes mit dem Torso, sondern im Kopf selbst finde ich Mangel an Einheit. Dieser Mund und diese Augen sind schlechterdings im Streit. Wenn der Mund sich zu einem so starken Lächeln mit so tief eingezogenen Winkeln wendet, dann drängen die Muskeln die darüber liegenden Weichteile aufwärts, das untere Augenlid hebt sich, die Öffnung des Auges wird zusammengekniffen. So zeigt es auch die Monalisa, der Johannes, die ganze von Bode als Ableitung von der Florabüste angesehene Bildergruppe. *Die Augen der Büste gehören aber in ein ganz anders geartetes Ensemble des Muskelspiels: sie sind weit geöffnet.* Niemals konnte dem großen Meister der Physiognomik ein solcher Verstoß begegnen. Man mache zur Kontrolle noch folgendes einfaches Experiment: deckt man auf dem Bilde der Monalisa die untere Hälfte des Gesichtes zu, so lächeln noch immer die Augen; im gleichen Fall die Augen der Büste sind starr, ein wenig traurig; auch Bemalung hätte daran nichts ändern können.

Für diese Diskrepanz gibt es eine sehr einfache Erklärung, wenn man sagt: sie war nicht ursprünglich gegeben, sie ist das Werk eines Restaurators. Eines Restaurators, der das ihm geläufige klassizistische Formenschema mit einem lionardesken Lächeln zusammenzwingen wollte.

Und zu dieser Annahme stimmt aufs Vollkommenste der materielle Zustand. Die Unterarme sind abgeschlagen, die Brust abgeblättert, mit Rissen durchsetzt — nur der stark exponierte Kopf mit seinen feinen Ausladungen ist völlig wohlerhalten, selbst die gefährdete Nasenspitze; er hat nicht die geringste Schramme. Wieder einmal muß ein Wunder angenommen werden. Denn nur ein solches kann ihn geschützt haben.

Es bedarf nicht vieler Worte mehr. Die Berliner Büste ist ein sehr vorzügliches *altes* Werk. Wer an Lionardo glauben will, dem ist es unverwehrt; wenigstens ist bis jetzt nichts beigebracht, was diese Möglichkeit absolut ausschlösse. Aber dies vorzügliche Werk ist stark beschädigt. Den Körper hat der Restaurator kaum berührt, den Kopf — der, wie vornherein zu glauben ist, am schwersten gelitten hatte — gründlich zurecht gemacht und ohne Vermögen stilgetreuer Imitation, wofür wir ihm dankbar sein müssen. Das beste, was vermutet werden kann und mit einigem Vertrauen auch vermutet werden darf, ist, daß seine Haltung und sein allgemeiner Umriß unverändert geblieben sein mögen; alle feineren Eigenschaften der originellen Form sind aber dahin.

Schließlich noch dieses. Die Büste hat jahrelang in der Werkstatt des Bildhauers Lucas gestanden, eines seinerzeit geschätzten Restaurators und Spezialisten in der Wachstechnik. Den Versuch, sie für eine unberührte Antiquität auszugeben, hat Lucas anscheinend nie gemacht.

Selbstverständlich sind die Akten über den Fall nicht geschlossen. Vielleicht wird der Torso noch einmal kunstgeschichtlich in irgend einem Sinne große Bedeutung erlangen. Aber für unmöglich halte ich, daß man über die kompromittierenden Eigenschaften des Kopfes je wird hinwegkommen können. Ob er von Lucas oder schon vor Lucas restauriert ist, ist verhältnismäßig gleichgültig: restauriert ist er.

* * *

DIE WACHSBÜSTE DER FLORA IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Von G. Pauli in Bremen

Als ein Werk des Leonardo da Vinci wurde im letzten Oktober die Wachsbüste der Flora für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben. Die Zuschreibung, die mit der Autorität des angesehensten Kunstkenners der Welt gedeckt war, verfehlte nicht, eine ungeheure Sensation zu erregen, da sie uns eines der wenigen, vielleicht das einzige plastische Werk eines der größesten Künstler verhieß. Lange dauerte es indessen nicht, bis die neue Erwerbung angegriffen wurde, und zwar wurde die schwerste Anklage, die ein altes Kunstwerk betreffen kann, gegen sie erhoben, die Beschuldigung, nicht echt zu sein.

Es gibt in einem solchen Falle eine Frage, die als die allererste — viel wichtiger als die nach dem Namen des Künstlers — vorab zu entscheiden ist, die Frage nach der *Qualität der Arbeit.* Ein Freund von mir fand die Büste »hinreißend schön«. Doch ist ein solches Urteil, das stereotyp, nur mit verschiedener Betonung vor jedem Meisterwerk wiederholt werden mag, im Grunde nichts anderes als eine Liebeserklärung. Und wer wollte es leugnen, daß man in der Kunst so gut wie im Leben sein Herz auch wohl einmal an einen Gegenstand verschenken könne, der sich dieser Gabe nicht würdig erweist! Ist nun also die Büste nicht nur unserer Neigung, sondern auch der Ehren würdig, die wir aller hohen Kunst bereitwillig zollen? —

Zunächst gibt es bei der Betrachtung allerlei zu subtrahieren, was durch ein unfreundliches Geschick der Büste abhanden gekommen ist oder ihr angeblich von Stümperhand hinzugefügt wurde. Die Unterarme sind abgebrochen, das Gewand ist arg bestoßen und

an einigen Stellen, namentlich oberhalb der linken Brust durch Gipsauftrag ungeschickt ergänzt. Der Rücken ist vom Nacken abwärts gänzlich verloren gegangen oder war niemals da und die rechte Schulter ist arg bestoßen, so daß Schicht um Schicht des Wachses abgeblättert ist. Es bleiben uns also nur Kopf, Hals, Schultern und Brust als anscheinend intakt übrig. Aus der Ferne betrachtet hat dieser Torso unleugbar etwas Gewinnendes; die Haltung des Kopfes und das leise Lächeln wecken auf den ersten Blick die Erinnerung an Leonardo. Besieht man die Arbeit aber eingehender, so weicht die Bezauberung der Ernüchterung. Das Gesicht ist oberflächlich modelliert, nicht zart, sondern flau in der Form. Und je weiter wir uns von ihm entfernen, um so schlimmer wird es. Gewiß, man kann ja bei der künstlerischen Arbeit alles mögliche weglassen, dann muß aber das, was übrig bleibt, um so treffender ausgedrückt sein. Hier sitzen die Teile jedoch, wie mir scheint, nicht am rechten Ort. Hals, Schlüsselbein, Schulter, Nacken und vollends die Brust sind mit einem fatalen Ungefähr modelliert. Die Brüste scheinen mir geradezu unmöglich zu sein, im Profil von einem schematischen halbkreisförmigen Umriß, von vorn gesehen viel zu dicht zusammenstehend — *nicht zusammengedrängt*, was man mit der Haltung des rechten Armes motivieren könnte — sondern unbeschwert eng nebeneinander gestellt.

Hiernach erledigt sich die zweite Frage, ob Leonardo?, ganz von selbst. Von der Hand eines allerhöchsten Meisters, eines unvergleichlichen Beobachters und Beherrschers der Natur sind diese Formen nimmermehr modelliert. Aber nicht einmal seine Schule kommt in Betracht, in der sich die Grenzen der Qualität nach unten hin bekanntlich außerordentlich erweitern. Denn in dieser Büste finden sich Züge, die in dem lombardischen und florentinischen frühen Cinquecento, das sich mit Leonardo berührt, kein Analogon haben. Die Haarbehandlung mit den kokett vom Halse herabfallenden Löckchen, namentlich aber die weitgeöffneten starren Augen mit den scharf umschnittenen Lidern wecken ganz andere Reminiszenzen. Sie erinnern an gewisse weibliche Schönheiten der späten, römischen Antike, *die der Zeit um 1500 wenig bedeuteten, um so populärer aber um 1800 waren.* — Doch eigentlich plage ich mich hier ohne Not. Denn *nicht die Unechtheit, sondern die Echtheit der Büste muß bewiesen werden* und zwar durch Analogien aus den Werken Leonardos. Der alte Grundsatz asserenti incumbit probatio gilt wie überall so auch in der Kunstgeschichte. Nun haben wir zwar den asserens in der Person Bodes kennen gelernt. Die probatio ist er uns aber schuldig geblieben. An ihrer Stelle sollen wir uns mit der Autorität seines berühmten Namens begnügen. Dazu sind wir aber um so weniger bereit, als diese Autorität sich gerade in dem Falle Leonardos als fragwürdig erwiesen hat. Das neu erschienene Leonardobuch von W. v. Seidlitz erinnert uns eben zur rechten Zeit an eine Reihe von Leonardofragen, in denen Bodes Ansicht im Widerspruch zu der von den meisten Kennern vertretenen, heute herrschenden Meinung steht. Es genügt, an die Bilder der Verkündigung in Paris und Florenz, an die Felsenmadonna in Paris und London, an das weibliche Bildnis in der Ambrosiana, das andere der Liechtensteingalerie, an die angeblichen Skulpturen Leonardos und — last und least an die Auferstehung Christi im Kaiser-Friedrich-Museum zu erinnern. Überall finden wir Bode in der Minorität und glauben bei seinen Zuschreibungen die Tendenz wahrzunehmen, durch eine nachsichtigere Beurteilung der künstlerischen Qualität den engen Kreis der bekannten Werke des Meisters zu erweitern. Dieser Tendenz verdanken wir auch die Zuschreibung der Florabüste. Nun mag man wohl nicht mit Unrecht bisweilen in den Attributionsfragen ein unfruchtbares Gelehrtengezänke erblicken, da es wahrhaftig bei Werken mittlerer oder inferiorer Qualität wenig verschlägt, ob man sie an diesen oder jenen Namen hängt. Bei den Größen allerersten Ranges, bei einem Leonardo, einem Giorgione, hört der Spaß indessen auf. Denn hier handelt es sich um den köstlichsten Kulturbesitz der Menschheit. Die Werke solcher Meister können bei aller Ehrfurcht und Liebe gar nicht sorgfältig genug erwogen werden. Man sollte es sich immer vergegenwärtigen, daß jede neue Zuschreibung unsere Vorstellung des Meisters modifiziert, sie je nachdem bereichert oder beeinträchtigt. Wenn man Leonardo für den Maler der Auferstehung und für den Plastiker der Flora hält, so muß man konsequenterweise gestehen, daß er neben den herrlichsten Meisterwerken auch recht mediokre Dinge geschaffen habe. Je größer der Meister, um so strenger der Maßstab, der in zweifelhaften Fällen an das ihm zugedachte Werk zu legen ist! Hier vor der Hyperkritik zu warnen, ist wenig angebracht. Hüten wir uns lieber vor einem allzu freigebigen Optimismus.

Über die Entstehungsgeschichte der Florabüste haben wir zwei Versionen kennen gelernt. Die erste läßt sich folgendermaßen kurz resümieren. Im Jahre 1846 erhielt der damals in London lebende Bildhauer Richard Cockle Lucas von dem Kunsthändler Buchanan den Auftrag, nach einem ihm, dem Buchanan, gehörenden angeblich von Leonardo gemalten Bilde der Flora eine Wachsbüste zu schaffen. Die Arbeit wurde in Angriff genommen; ob sie beendet wurde, wissen wir nicht; jedenfalls aber wurde sie nicht abgeliefert — aus welchen Gründen bleibe dahingestellt. *Etwa 14 Jahre später, um 1860,* fertigte Lucas eine Photographie nach der Büste an, von der mehrere Abzüge heute noch erhalten sind. Leider hatte der wunderliche Künstler bei diesem Anlaß seine Arbeit mit einem Tüchlein und falschen Blumen aufgeputzt, so daß nur Kopf, Hals und Hände unverhüllt blieben, wobei die größte Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß die inzwischen abgebrochene linke Hand durch eine hinter einem Tuch vorgeschobene lebende Menschenhand ergänzt worden sei. Eben diese Büste soll es sein, die nunmehr im Kaiser-Friedrich-Museum steht. Durch photogrammetrische Untersuchung ist wenigstens so viel erwiesen, daß die erwähnte Photographie allerdings die Berliner Büste darstellt. Im übrigen ist uns die Entstehungsgeschichte von zwei Zeugen über-

liefert, die darum die ernsteste Beachtung verdienen, weil sie dem behaupteten Schöpfer der Büste persönlich nahe standen. Der eine war sein Sohn, der andere ein intimer Freund seines Hauses. Der erstere, der heute 81 jährige Albrecht Dürer Lucas, erklärt bei der Arbeit mit geholfen zu haben, entsinnt sich genau verschiedener Nebenumstände bei der Bestellung und bestreitet ausdrücklich, daß sich nicht etwa eine zweite Florabüste im Atelier seines Vaters befunden habe. Dieses bestätigt der zweite Zeuge, Herr Thomas Whitburn, der des öfteren den alten Lucas bei der Arbeit und das Gemälde neben der Büste gesehen hat. Die in englischen Zeitungen veröffentlichten Aussagen der beiden alten Herren sind zwar von den Verfechtern der Autorschaft Leonardos merkwürdig leicht genommen, ignoriert oder kurzweg bestritten worden — *indessen in keinem einzigen Punkte widerlegt. Die Zeugen sind nicht als lügnerisch oder vertrauensunwürdig erwiesen, vielmehr haben sich verschiedene Umstände vereinigt, um ihre Glaubwürdigkeit zu bekräftigen.* — Was man zuvor nicht gewußt hatte, das Vorhandensein eines in der Komposition *genau mit der Büste übereinstimmenden Gemäldes,* erwies sich als richtig. Das Gemälde gehört heute der Familie Morrison in Basildon Park, *war tatsächlich 1846 das Eigentum des Kunsthändlers Buchanan,* der es im selben Jahre noch verkaufte, und hängt augenblicklich als Leihgabe in der Grafton Gallery zu London. Man hat nun entgegen den eben berichteten Zeugenaussagen die Hypothese aufgestellt, daß nicht die Büste nach dem Gemälde, sondern umgekehrt das Gemälde als Kopie nach der Büste geschaffen sei. Wir wollen uns bei der Untersuchung dieser Frage nicht mit Qualitätserörterungen aufhalten, die unabsehbar werden könnten, weil auch das Gemälde kein Meisterwerk ist, sondern wir wollen nur fragen: gibt es *formale, in den Kunstwerken selber liegende Gründe,* die für die Priorität des Gemäldes oder der Büste sprechen? Allerdings glaube ich wenigstens einen solchen Grund aufzeigen zu können. Die Flora trägt, aus einzelnen Blumen locker gewoben, einen Kranz im Haar. Dieser Kranz ist durchaus *malerisch konzipiert, aber nicht plastisch.* Auf dem Gemälde hat es einen formalen Sinn, wenn die Grenze zwischen dem dunklen Haupthaar und dem dunklen Hintergrunde durch vereinzelte helle Blüten bezeichnet wird. Dagegen kommt denselben Blüten an der Büste keineswegs eine analoge plastische Funktion zu. Sie sind undeutlich, rein formal betrachtet sinnlos und außerdem wie kümmerlich modelliert! Soll dieses grüne Schläuchlein ein Rosenzweig sein, ein von *Leonardo* modellierter Rosenzweig?? — Wenn ein großer Künstler ein plastisches Frauenbild durch einen Kranz als Flora charakterisieren wollte, so hätte er nicht *diesen* Kranz gebildet. —

Ein weiterer Umstand kommt hinzu, die Glaubwürdigkeit der englischen Zeugen zu bekräftigen. Am 1. November erschien in den Times ein Artikel des Herrn Cooksey, der eine Äußerung des Herrn A. D. Lucas mitteilte, wonach sein Vater die Gewohnheit gehabt haben sollte, seinen größeren Wachsgüssen, um an Material zu sparen, ein Kerngehäuse aus fremdartigen Stoffen (Gips, Zeug) einzuverleiben. Die Berliner Autoritäten behaupteten demgegenüber *einen reinen Wachsguß (Vollguß?)* ohne fremde Bestandteile, vermutlich nach Analogie des Liller Wachskopfes. Eine wiederholte Röntgenuntersuchung schien dem nicht zu widersprechen. Als man aber schließlich zur Öffnung der Büste schritt, fand man in der Tat in ihrem Innern, genau wie es der jüngere Lucas vorausgesagt hatte, ein ziemlich umfangreiches Gebilde aus Gips und anderen Materialen, das mit einem ansehnlichen Quantum Zeugstoff angefüllt war! Dieser Stoff (der bei der chemischen Untersuchung durch den Experten der Berliner Museen nur als ein Gemenge von Baumwollfasern und Flachsfasern bestimmt wurde) ist später von den Sachverständigen des Victoria- und Albertmuseums als vermutlich zu einer kattunenen Bettdecke der frühen Viktorianischen Zeit gehörig erklärt werden.

Soll man noch mehr sagen? Was an dem Bericht der englischen Zeugen auffallend erscheinen könnte — der Auftrag, eine plastische Arbeit nach einem Gemälde auszuführen — verliert alles Befremdliche, wenn man erfährt, daß Lucas häufig ähnliche Arbeiten gemacht habe, daß er in der Imitation verschiedenartiger alter Stile geübt gewesen sei. Ja, wenn man hört, wie er sich in seiner Autobiographie rühmt, »both the form and actual texture of the decay of two thousand years« nachgeahmt zu haben, so möchte man glauben, daß seine Tätigkeit sich manchmal von der eines berufsmäßigen Fälschers alter Kunst nicht sehr unterschieden habe. —

Die zweite Version der Entstehungsgeschichte der Berliner Büste läßt sich weniger einfach erzählen, was mit dem Umstand zusammenhängt, daß sie nicht auf Zeugenaussagen, sondern auf wechselnden Hypothesen beruht.

Indem man den (noch erst zu erweisenden) hohen künstlerischen Wert der Arbeit als selbstverständlich und erwiesen voraussetzt, wird es kurz und gut bestritten, daß ein so schwacher Künstler wie Lucas die Büste geschaffen habe. Vielmehr kann sie nur von Leonardo selber oder von einem ihm nahestehenden Künstler stammen. (Erste Hypothese.) Die bündigen Zeugenaussagen der Engländer und das mit der Büste übereinstimmende Gemälde kommen dem Gewicht dieser Hypothese gegenüber nicht in Betracht (!). Die 1860 von Lucas aufgenommene Photographie stellt eine recht schwache Kopie nach dem in Berlin befindlichen kostbaren Original dar. (Zweite Hypothese.) Nachdem die amtliche Untersuchung der Berliner Sachverständigen die Identität dieser schwachen Kopie mit dem köstlichen Original erwiesen hatte, wurde eine neue (dritte) Hypothese aufgestellt. Die von Leonardo oder einem seiner Schüler geschaffene Büste, die wahrscheinlich (?!) dem Lord Palmerston gehörte, wurde von diesem (1846?) dem Bildhauer Lucas zur Restaurierung übergeben. Dieser arbeitete unter Assistenz seines Sohnes daran, schob ein neues Kerngehäuse zur Stütze in ihr Inneres und fertigte 14 Jahre später (1860) eine Photographie nach dieser

Arbeit in einem grotesken Aufputz an. *Obwohl er selber die Büste für ein Werk Leonardos hielt, was er durch die Unterschrift auf seiner Photographie bekundete, und obwohl sonst alte Kunstwerke in seinem Hause geschätzt und gesammelt wurden, erfuhr doch sein Sohn von dieser höchst merkwürdigen Autorschaft nichts oder vergaß sie später völlig (!).* Auch hat Lord Palmerston bis zu seinem Tode (1865) sein kostbares Besitztum nicht zurückgefordert (!). Weder seine Erben noch der Sohn des Lucas, kümmerten sich später um die Büste, so daß diese in Vergessenheit geraten konnte und verschleudert wurde. — Um diese Version zu glauben, bedarf es einer fanatischen Geistesrichtung: Credo quia absurdum est.

Wenn nun, wie ich glaube, die Erwerbung der Florabüste für die Berliner Museen ein Fehlgriff war, so darf allein hieraus den verantwortlichen Beamten ein schwerer Vorwurf nicht gemacht werden. Auch der beste Museumsleiter macht einmal — und nicht nur einmal — einen Fehlkauf. Berechtigt wären nur die Vorwürfe, die sich gegen die weitere Behandlung der Sache richten, gegen das leichtherzige Ignorieren sehr beachtenswerter Zeugnisse und Tatsachen, gegen die rasche Verbreitung einer nicht amtlich bestätigten kaiserlichen Äußerung, gegen die tendenziöse Bearbeitung der öffentlichen Meinung durch die Presse, gegen die Bedrohung und Beschimpfung derer, die nicht an die eben geschilderten Hypothesen glauben wollten.

* * *

Nächst diesen zwei Aufsätzen der Herren Prof. Dr. G. Dehio in Straßburg und Direktor Dr. G. Pauli in Bremen erhielten wir noch folgenden Brief des Herrn Privatdozenten Dr. F. Rintelen in Berlin:

Sehr geehrter Herr Kirstein,

ich begreife recht gut, daß Sie der in Berlin unter den Kunstgelehrten fast einhelligen Überzeugung von der Güte und Echtheit der Florabüste in Ihrer Zeitschrift Rechnung tragen, aber ich gebe mich doch der Hoffnung hin, daß Sie als ein Freund der Wissenschaft dem folgenden sachlichen Beitrag zur Aufklärung der verwickelten Frage Raum gönnen werden.

Die in der vorigen Nummer veröffentlichte Zeichnung zweier Hände von Lionardo hat keinen Zusammenhang mit der Büste. Die Haltung der beiden Hände stimmt nicht mit der überein, die nach den Armstumpfen der Büste bei dieser zu ergänzen ist. Man würde das sogleich bemerkt haben, wenn nicht durch die in der »Woche« dem Aufsatz Bodes beigefügte falsche Rekonstruktion die Phantasie irregeführt worden wäre. Diese Rekonstruktion gab den linken Arm so wieder, als ginge der erhaltene Teil nur bis zum Ellenbogen; sie läßt ihn eine Bewegung vorn über den Leib hin machen, ohne Rücksicht darauf, daß von dem Unterarm noch ein großes Stück erhalten ist, an dem man deutlich sehen kann, daß der zu ergänzende Teil des Armes nicht über dem Leib gelegen hat, sondern geradeausgerichtet gewesen ist; nur die Hand kann eine entschiedene Wendung zum Leibe hin genommen haben. Noch mehr: Die Rekonstruktion Bodes übersieht auch, daß der Ellenbogen hinten fest aufgestützt ist und daß der Unterarm klar aufwärts gerichtet ist, so daß bei einer sorgfältigen Ergänzung die beiden Hände in sehr seltsamer Weise einander — rhythmisch gesprochen — ins Gehege kommen würden.

Hier liegt die wichtigste Differenz zwischen der Büste und der Zeichnung. Diese gibt dem linken Unterarm eine starke Neigung abwärts und zwar geht der Arm ganz ungezwungen so tief nach unten, daß die zu ergänzende Figur bis weit unter den Nabel dargestellt gewesen sein muß. In diesem Umstand nun sehe ich einen Hinweis darauf, daß sich die Zeichnung nur auf ein Bild beziehen kann, denn einesteils wäre es in einem Werke der Skulptur ganz unerträglich, wenn die Figur bei der in der Zeichnung gegebenen Händestellung gerade über den Beinen abgeschnitten wäre, und anderenteils besitzen wir aus der Lionardoschule Bilder nackter Frauen, wie die »Abundantia« des Gianpietrino, wo die Handhaltungen nach dem gleichen rhythmischen Gedanken angelegt sind, wie in der Zeichnung Lionardos, so daß wir auch daraus vermuten dürfen, daß ein Bild dieser Art von Lionardo existiert hat. Das ist nicht ohne Bedeutung: aus diesem verlorenen Bilde, das eine Flora dargestellt haben mag, sind dann auch Werke wie die jetzt so ungerecht herabgesetzte Flora in Basildon Park herzuleiten, und nicht aus der Berliner Flora, wie man geglaubt hat, andeuten zu dürfen.

Rintelen.

* * *

Schließlich kommt zum Flora-Streite eine neue Nachricht aus Southampton. Der dort seit sechsundfünfzig Jahren ansässige Mr. Edward Tolfree veröffentlicht in der »Times« vom 14. dieses Monats ein Schreiben. Darin vertritt er mit aller Entschiedenheit seine frühere Behauptung, daß Lord Palmerston die jetzige Berliner Wachsbüste zur Restauration an Lucas gegeben habe, und daß er aus dem eigenen Munde des Auktionators wisse, wie entrüstet Mr. Lucas (der Sohn) war, als er hörte, die nicht sein Eigentum bildende Büste sei später mit anderen Gegenständen verauktioniert worden, und daß er diesen Umstand dem Testamentsvollstrecker niemals vergeben habe! Ferner teilt Mr. Tolfree mit, daß, als er Mr. Cooksey einen Brief über die »Palmerston-Theorie« zeigte, dieser ausrief: »Sie spielen nur in die Hand der Deutschen, wenn Sie diesen Brief veröffentlichen!«

Wissenschaftliche Wahrheit kann nur durch Spruch und Widerspruch ermittelt werden. In der vorigen Nummer hatten Dr. Frida Schottmüller und R. Spies über die Florabüste gesprochen; jetzt haben sich drei anders Denkende zum Wort gemeldet. Da die Redaktion sich unparteiisch hält, gibt sie diesen Darlegungen ebenso Raum. — Der Zeitungsstreit hat hoffentlich ausgelärmt, die ruhige Diskussion der Gelehrten kann also beginnen. *G. K.*

MÜNCHENER BRIEF

Unsere Großstädte, soweit sie als alte Kulturzentren in Wissenschaften und Künsten ein reges geistiges Leben entwickeln, an dem nicht nur der engere Kreis der Fachleute, sondern überhaupt jeder wirklich gebildete und empfindende Mensch teilzunehmen gewohnt ist, haben gelegentlich auch in den genannten Kategorien ihre Ereignisse, die auf die Dauer einiger Wochen oder Monate die Gemüter heftig erregen und eine Flut der verschiedensten Urteile und Meinungen zur Folge haben. München hatte nun in der letzten Zeit auf dem Gebiete der Kunst ein Ereignis zu verzeichnen, welches das Interesse und die Aufmerksamkeit seiner Bewohner in einer über das gewöhnliche Maß hinausgehenden Weise fesselte. Ich meine die durch den Deutschen Kaiser am 18. September vollzogene Eröffnung der in die neuen Räume an der Prinzregentenstraße übergesiedelten Schackgalerie. Die Kunstchronik hatte damals kurz von der Tatsache Notiz genommen und nur nebenbei bemerkt, daß »das Urteil über die innere Anordnung und Ausstattung der Galerieräume geteilt sei«. Es sei mir gestattet, hierzu einige Worte zu sagen. Die Direktoren unserer großen Museen klagen fast durchweg über die Ungunst und Mangelhaftigkeit ihrer Sammelräume. Die Gebäude, größtenteils aus dem vorigen Jahrhundert, wenn nicht aus noch früherer Zeit stammend, waren schon von Anfang an für die Menge kostbaren Gutes zu klein angelegt, nun vermehrten Neuerwerbungen, Schenkungen usw. das Vorhandene, Bilder der verschiedensten Formate und Schulen, sollten noch untergebracht werden und so mochten manchmal nahezu höhere mathematische Kenntnisse dazugehören, um auszurechnen, wo noch ein Gemälde durch Verschiebung der anderen hineinzuzwängen war. Daß man beim Betreten solcher Bilderställe sich unwillkürlich an eine ins Große übersetzte Briefmarkensammlung erinnert fühlt, ist nur natürlich. Ein reiner Genuß wird da unmöglich. Und doch können wir den Direktoren kaum einen Vorwurf machen, denn sie müssen mit den Räumen rechnen, die ihnen zur Verfügung stehen und ein freieres Schalten (wie Ausscheiden von Minderwertigem) verbietet meistens ein pedantisches Ministerium oder eine noch höhere Instanz. Wenn nun aber für eine bestehende Sammlung ein Neubau errichtet werden soll, wenn man die Möglichkeit hat, mit einem Schlage die Sünden langer Jahre gut zu machen, dann ist wohl als selbstverständlich anzunehmen, daß die leitende Stelle sich alle erdenkliche Mühe geben wird in Anlage und Ausstattung des Neubaues, vor allem aber in der Neuaufstellung der Kunstwerke das Beste zu leisten und den Anforderungen unseres geläuterten Geschmackes Rechnung zu tragen. Genügend große Räume mit gutem Licht sind erste Bedingung. Dann wird man bedacht sein, die Werke einer Künstlers zu vereinigen und sie nicht durch ein halb Dutzend Säle zerstreuen, man wird in ihre Umgebung Passendes und Verwandtes hängen, das sich nicht gegenseitig totschlägt, man wird die Galerie so anlegen, daß der Besucher nicht gleich im ersten Raum die ärgsten — sit venia verbo — Schinken, die leider auch aufgehängt werden müssen, zu sehen bekommt, sondern wird sich bemühen, gerade hier Bestes zu geben, damit der erste Eindruck ein guter sei usw. Es ließe sich noch manches anführen, was bei der Neueinrichtung einer Galerie zu beobachten wäre und was man — leider muß es gesagt sein — bei der Schackgalerie fast vollkommen außer acht gelassen hat. Über das wenig glückliche Äußere ließe sich noch hinwegsehen, wenn nur das Innere einigermaßen den Erwartungen entspräche. So aber glaubt man beim Durchschreiten der Räume eine Mietskaserne vor sich zu haben, aus deren nüchternen Zimmern die Möbel entfernt und dafür Bilder, die weder nach Größe noch künstlerischem Gehalt hineinpassen, aufgehängt wurden. Es würde zu weit führen, wollte ich auf Einzelheiten eingehen, nur das wichtigste sei in einigen Beispielen erwähnt. Betritt man die Reihe der kleinen und größtenteils schlecht beleuchteten Kabinette des Erdgeschosses, so bietet sich den Augen als Erstes Pilotys Columbus und Zimmermanns Walpurgisnacht. Ob der Besucher damit gleich den richtigen Eindruck des Wertes dieser Sammlung bekommt, möchte ich dahin gestellt sein lassen. Genellis unbedingt große Räume fordernde Werke gehen hier völlig verloren. Je eine Wand wird von einem Bilde bedeckt und zwar so, daß vom Bildrahmen bis zum Türrahmen ein Zwischenraum von 4 cm bleibt. Und nun stelle man sich ein Kabinett mit drei solchen Bildern vor. Was würde man wohl sagen, wenn es Tschudi einfiele, die Löwenjagd von Rubens oder den Raub der Töchter des Leukippos in der Pinakothek in die Kabinette zu hängen? Steinle, Schleich, Bamberger, Morgenstern und noch manche andere hängen zerstreut. Schwind hat verhältnismäßig gutes Licht — nur der Graf von Gleichen spiegelt — leidet aber unter der Nüchternheit der beiden Räume und dem Mangel an beschaulicher Ruhe und Abgeschlossenheit (das eine Kabinett hat drei offene Türen). Am besten wirkt der große Lenbachkopiensaal im ersten Stock. Er hat gutes Oberlicht und macht mit seiner dunkelroten Tapete und den pompösen Türeinfassungen einen prunkvollen Eindruck. Um ihn bei Festlichkeiten als Repräsentationsraum benutzen zu können, ist eine Verbindung mit den Wohnräumen der preußischen Gesandtschaft hergestellt worden. Daher wohl auch seine prächtige Ausstattung. Die Originale Böcklins und Feuerbachs, mit denen sich meiner Meinung nach ein Prunksaal nicht weniger würdig hätte ausstatten lassen, müssen mit Räumen vorlieb nehmen, die ihren Genuß zum allermindesten sehr beeinträchtigen, in einigen Fällen aber fast unmöglich machen. Böcklin füllt zwei Säle, die sich an den genannten Kopiensaal anschließen. Die Bilder sind etwas weiträumiger gehängt als im Parterre und soweit sie an den Seitenwänden befindlich, gut zu sehen. Alles aber, was den Fenstern gegenüber hängt, spiegelt derart, daß man genötigt ist seinen Standpunkt soweit nach der Seite zu verlegen, daß ein befriedigendes Betrachten wiederum unmöglich wird. Das köstliche Vinum novum mußte wegen Platzmangel in das folgende ungenügend beleuchtete Kabinett verbannt werden, das es mit Spitzweg, Marées und anderen teilt. Von der Hänge-

weise gebe die Beschreibung der einen Wand einen Begriff. Zwischen Prellers zwei Odysseebildern hängen Lenbachs eines Schackporträt und Spitzwegs geigender Einsiedler. Fast am schlechtesten scheint mir Feuerbach weggekommen. Der nüchterne Saal, der nur Werke seiner Hand enthält, empfängt ein grelles Seitenlicht, so daß von den Bildern der Hauptwand (Ricordo di Tivoli, Paolo und Francesca, Hafis am Brunnen, das Familienbild, die musizierenden Kinder von einer Nymphe belauscht) infolge der Glanzlichter *keines* von seinem richtigen Ort aus betrachtet werden kann. Die großzügige Pietà und Nannas berühmtes Porträt mußten wieder in die Verbannung in das anstoßende Kabinett, da im »Feuerbachsaal« kein Platz mehr für sie war. Wie die Pietà dort wirkt — infolge der Kleinheit des Raumes kann man den Glanzlichtern nicht einmal ausweichen. — brauche ich wohl nicht beschreiben. Nanna hängt hoch oben an der linken Wand (ca. $2^1/_2$ m über dem Boden) und wundert sich über ihre Umgebung: Schnorr von Karolsfeld (Der Erlkönig), J. A. Koch, P. Cornelius, Franz Catel, K. Rottmann, Eduard Gerhard und Ludwig Neubert. Außer den hier erwähnten Räumen befindet sich im ersten Stock noch ein weiterer Kopiensaal mit Oberlicht. Drei ebensolche Säle bilden das zweite Stockwerk. Es haben also die Kopiensäle durchweg Oberlicht, die Räume mit Originalen durchweg Seitenlicht.

Und nun fragen wir uns einmal, was hätte man aus dieser Schackgalerie machen können? Hätte sie nicht das Unikum einer Sammlung, ein Vorbild, eine Schule des guten Geschmackes, ein wohliger Aufenthalt wahrsten Kunstgenusses werden können? Man hatte den seltenen Fall, für eine Sammlung, deren Bilder und Qualitäten man genau kennt, deren Bestand weder vermehrt noch verringert werden wird, wo man also um die im Geiste zusammengestellte Sammlung das Gebäude förmlich herumbauen konnte, passende Räume schaffen zu müssen. Da hätten wir wohl ein etwas anderes Resultat erwarten dürfen.

Man wird München vielleicht Undankbarkeit vorwerfen, wenn aus seinen Mauern ein solches Urteil über das kaiserliche Geschenk laut wird; aber erstens hat der Kaiser die Galerie weder gebaut noch eingerichtet, ferner kommt hier nicht allein München in Betracht, sondern hier ist das ganze gebildete Deutschland, nein, vielmehr die ganze gebildete Welt mit beteiligt und da muß ein freies Wort erlaubt sein.

Über ein zweites nicht minder bedeutendes Ereignis im Kunstleben Münchens, nämlich die Eröffnung der durch Hugo von Tschudi neugeordneten älteren Pinakothek glaubte ich heute schon berichten zu können; leider wurde der Termin aber wieder hinausgeschoben und so kann ich einstweilen nur mitteilen, daß der Gemäldebestand des bayrischen Staates um acht Werke bereichert wurde. Es sind dies: ein vorzüglich erhaltener Greco, die Entkleidung Christi (eigenhändige Wiederholung der berühmten 1579 gemalten Espolio in der Sakristei der Kathedrale von Toledo), ein ausgezeichneter Guardi, Konzert in einem venezianischen Damenstift, ein Stilleben von Goya, gerupftes Huhn, ein Männerbildnis Gainsboroughs, ein weibliches Bildnis eines an Clouet erinnernden Franzosen, ein Mittelstück eines Altars aus der Pacherschule mit St. Jakob und St. Stephan[1]), ein Antolines und ein Mädchenbildnis des Münchener Malers Georg Edlinger, das den Besuchern des letzten kunsthistorischen Kongresses in München von der Ausstellung im Kunstverein her in Erinnerung sein dürfte (Kat. Nr. 18). Die beiden letzten Bilder, deren Meister schon in der Pinakothek vertreten waren, sind Geschenke zweier Kunstfreunde. Die fünf erstgenannten aber ergänzen empfindliche Lücken unserer Galerie und wir sind Tschudi zu großem Dank verpflichtet, daß er mit soviel Umsicht und Tatkraft für ihre Hebung arbeitet. In Berlin wird man jetzt wohl immer mehr einsehen, was man an ihm verloren hat.

Aus dem Gebiete der alten Kunst ist noch zu berichten, daß Dr. Heinz Braune in einem der Allgemeinheit unzugänglichen Zimmer der Universität einen Matthias Grünewald entdeckt hat. Das Werk stellt eine Verspottung Christi dar, ist 1503 datiert und zeigt Verwandtschaft sowohl mit dem Münchener Mauritius, wie mit der Karlsruher Kreuzschleppung. H. A. Schmid bestätigte die Richtigkeit der Zuweisung des jungen Forschers, der demnächst selbst in einer der Fachzeitschriften das Wort ergreifen wird. Ferner fand sich unter den Bildern, die am 26. November aus dem »Kunstbesitz eines bekannten norddeutschen Sammlers« bei Helbing zur Versteigerung kamen, ein wahrscheinlich dem Wolf Huber zugehöriges Werk, Heimsuchung Mariä, das für 400 M. in den Besitz des Bayerischen Nationalmuseums überging.

An Veranstaltungen auf dem Gebiet moderner Kunst ist eine Kollektivausstellung des 1901 verstorbenen Malers Ernst Zimmermann, die in zwei Sälen des Kunstvereins untergebracht war, zu erwähnen. Den bedeutendsten Eindruck machten die Porträts, unter denen sich erstklassige Arbeiten befanden. Vielfach dunkle, gut gestimmte Farben mit einem feinen Grau und Gelbbraun kontrastierend. Das Porträt der Frau R. S. Zimmermann dürfte an Feinheit des malerischen Empfindens manchen Courbet überflügeln. Sonst treffliche Stilleben, Genreszenen und religiöse Darstellungen.

Die verschiedenen Richtungen der modernen Kunst lassen sich gegenwärtig in drei Ausstellungen vorzüglich studieren. Bei W. Zimmermann haben Mitglieder der Walhallagesellschaft ihre Werke zur Schau gestellt (gleichzeitig sind im Kunstverein graphische Arbeiten derselben Künstler zu sehen), bei Brakl, dessen »moderne Kunsthandlung« Emanuel von Seidl neu eingerichtet hat, finden sich außer Leo Putz 55 van Goghs und in der seit einigen Wochen bestehenden »modernen Galerie« im alten Arcopalais an der Maffeistraße führen uns die jüngsten und allermodernsten Malgenies Münchens ihre mit möglichst

1) Das Werk war früher schon im Besitz des bayerischen Staates gewesen, jedoch 1852 mit 980 anderen Bildern, darunter auch Dürers Anna selbdritt, versteigert worden. Es kam dann in die Sammlung Sepp in München, aus der es jetzt wieder zurückgekauft wurde. Die Flügel dazu befinden sich in Schleißheim.

reduzierten Mitteln dargestellten »inneren Erlebnisse« vor. Die Namen der Aussteller bei Zimmermann haben einen guten Klang. Von Hans Thoma sehen wir das bekannte Paradies aus der Sammlung Pringsheim und eine äußerst stimmungsvolle Abendlandschaft aus dem Jahre 1872, voll der zarten Empfindung der Frühwerke des Meisters (Sammlung Paulus), von Karl Haider das großzügige Porträt seiner ersten Frau, das zum Besten gehört, was er geschaffen, das aber auch ahnen läßt, daß, wie so viele andere, auch er im Beginn der siebziger Jahre nicht achtlos an Courbet vorbeigegangen ist. Von Adolf Oberländers drei Bildern stehen zwei (der Verlorene Sohn und die Siesta) auf der gewohnten Höhe seiner eigenartigen Weise sich auszudrücken, während das dritte (die Fee) ziemlich abfällt. Edmund Steppes zeigt ein paar zarte Morgenstimmungen, eine Mondscheinlandschaft, zu der die Anregung von H. Thomas ähnlichen Motiven ausgeht, und eine gute Landschaft mit See und kahlem Gebirgsrücken, die, wenn ich nicht irre, ein Gegenstück in der Sammlung Malsch in Karlsruhe hat. Unter seinen übrigen Bildern befindet sich manches Flaue, was der inneren Kraft entbehrt. Von den weiteren Ausstellern Kreidolf, Röhm, Pietsch und Reifferscheid sind die beiden letzten, der eine mit ernsten Landschaften, die zwar nicht alle von gleicher Qualität sind, der andere mit zwei bemerkenswerten Interieurszenen zu nennen.

Unter den van Goghs bei Brakl steht das Selbstporträt des unglücklichen Meisters obenan. Außerordentliche Charakteristik und eine tiefe Beseelung scheinen mir seine Hauptwerke zu sein. Diese Augen und dieser Mund sagen unendlich viel, und ich möchte glauben, daß auch die stärksten Gegner des umstrittenen Mannes hier stutzig werden müßten. Mit welchen Mitteln einer ausdrückt, was ihn bewegt, ist ja im Grunde vollkommen gleichgültig, wenn nur das Resultat ein bedeutendes ist. Von den weiteren Werken seien besonders die »Moulin de la galette«, ein sonniger »Park«, »Der Postbote« sowie die äußerst interessanten Umdichtungen Milletscher Motive »Der Pflug«, »Die Schäferin« und »Der Schnitter« erwähnt.

Und nun zum Schluß noch ein Wort über Münchens jüngste Generation, die in der modernen Galerie ausstellt. Aus dem Vorwort des Kataloges entnehme ich, daß die Mitglieder dieser »Neuen Künstlervereinigung München E. V.«, um uns ihre »inneren Erlebnisse« zu übermitteln, »nach Formen suchen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen«. Die Worte sind gut und wer den Sinn ohne den Zusammenhang hörte, möchte an eine Charakteristik der Kunst Giottos glauben. Was wir aber zu sehen bekommen, steht mit dem Gesagten in grellem Widerspruch. Man hat hier eben vergessen, daß zu einem inneren Erlebnis, das auch von anderen nachgefühlt werden soll, eine bedeutende Persönlichkeit gehört. Die Aussteller aber hängen zum Teil in der unpersönlichsten Weise van Gogh und Cézanne an den Rockschößen. Einige andere ergehen sich in formlosen Farbenorgien, die alles bis jetzt auf diesem Gebiet Bekannte übertreffen. Unter den Werken, die sich auf ein höheres Niveau erheben, nenne ich eine frische Landschaft »Märzsonne« von Adolf Erbslöh, sowie das Selbstbildnis Karl Hofers (Paris).

München, den 9. XII. 09 *A. Cr.*

NEKROLOGE

Am 9. Dezember verschied in München **Hermann Kaulbach** (der Sohn Wilhelms von Kaulbach) im Alter von 63 Jahren. Der Verstorbene hat schon kraft seines Namens eine angesehene Stellung in der künstlerischen Welt eingenommen und für manche seiner großen Historienbilder und für viele seiner anmutigen Genrestücke reichen Beifall geerntet. Eine ernsthafte Stellung in der deutschen Kunstgeschichte, die mit den größeren Trägern dieses Namens wetteifern könnte, vermochte er nicht zu erringen. Sein Lehrer war Piloty, zu seinen bekanntesten Bildern gehören »Mozarts letzte Tage«, »Ludwig XVI. im Gefängnis«, »Friedrich d. Gr. bei Sebastian Bach« und »Lucrezia Borgia vor Alexander VI.«; in der Neuen Pinakothek hängt seine »Unsterblichkeit«, eine römische Jungfrau, die in der Urnenhalle die Büste des Geliebten schmückt.

Der Genremaler und Gemälderestaurator **Luigi Bianconi** verstarb am 26. November nach langer Krankheit in Berlin im 71. Lebensjahre.

Madrid. Augustin Querol, der spanische Bildhauer, ist am 14. Dezember gestorben. Er war 1863 in Tortosa geboren. Spanien und Südamerika weisen zahlreiche seiner Werke auf. In den letzten Tagen arbeitete er an einem Monument der Unabhängigkeit für Buenos Aires.

Oberhofmeister I. A. Wssewoloshskoi †. Am 28. Oktober (9. November) verschied zu St. Petersburg im Alter von 74 Jahren der Direktor der Kaiserlichen Eremitage Oberhofmeister *Iwan Alexandrowitsch Wssewoloshskoi*, wohl die feinstkultivierte Erscheinung in der russischen hohen Aristokratie unserer Zeit. Anfänglich Diplomat und später Generalintendant der Kaiserlichen Theater, trat er 1899 als Direktor (nach ausländischer Bezeichnung: Generaldirektor) an die Spitze der Kaiserlichen Eremitage. Seine Persönlichkeit, deren Kultur ganz in den Traditionen des 18. Jahrhunderts wurzelte, machte sich im inneren Leben der Eremitage überall geltend. Er stand der großen Museumsschöpfung Katharinas II. als ein legaler Erbe ihrer Zeit vor. Mit scharfem Verstande die Zeitläufte der Gegenwart überschauend, wußte er in ihren Grenzen mit seinem ausgeprägten Sensorium für Qualität die alte glorreiche Tradition aufrecht zu erhalten und hat damit der gegenwärtigen Generation der Eremitagebeamten bleibende Direktiven zu geben gewußt. *—chm—*

PERSONALIEN

⊙ Prof. **Ludwig Justi** ist von seiner amerikanischen Reise zurückgekehrt und hat sein Amt als Direktor der National-Galerie angetreten.

Dr. **Richard Stettiner**, erster wissenschaftlicher Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, wurde vom Hamburgischen Senat zum Professor ernannt.

Drei neue Direktorialassistenten sind nunmehr bei den Berliner Königlichen Museen angestellt worden: *Dr. Hans Posse* bei der Gemäldegalerie, *Dr. Ludwig Schnorr von Carolsfeld* beim Kunstgewerbemuseum und *Dr. Bernoulli* bei der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums.

Der Maler und Illustrator **Hugo Steiner-Prag**, Lehrer an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, ist vom dortigen Stadttheater als künstlerischer Beirat gewonnen worden.

In der Hauptversammlung des deutschen Kunstvereins wurde für den früheren Vorsitzenden, Geh. Rat von Tschudi, der durch seine Berufung nach München aus dem geschäftsführenden Vorstand ausgeschieden ist, vertretungsweise für das laufende Jahr der bekannte Maler Professor **Otto H. Engel** gewählt. Das gleichfalls ausscheidende Vorstandsmitglied Chefredakteur Theodor Wolff wurde durch Verlagsbuchhändler **Arthur Georgi** ersetzt. Im kommenden Januar wird eine Neuwahl des Vorstandes und damit die endgültige Besetzung des Vorsitzenden-Postens erfolgen.

Als Leiter des Zeichenlehrerseminars in Düsseldorf wurde der Berliner Maler **Lothar von Kunowski** berufen.

Der Maler **Gustav Guthknecht** in Berlin ist zum Professor ernannt worden. Guthknecht erfreut sich eines ausgezeichneten Rufes als gründlicher Kenner der Kostümwissenschaft.

WETTBEWERBE

Im **Wettbewerb** für das **Rathaus** in **Gleiwitz** erhielten den ersten Preis (8000 M.) H. M. Fritsche in Bremen, den zweiten (5000 M.) Jos. Scherer und Kasp. Schweinhuber in Schöneberg, den dritten (3000 M.) Hummel und Roth in Kassel.

× Im Preisausschreiben für den Neubau eines **städtischen Theaters in Hagen i. W.** erhielt Professor Dülfer, der Erbauer des Dortmunder Stadttheaters, den ersten Preis (5000 M.), Professor Vetterlein den zweiten (3000 M.), die Architekten Bruckner und Loewenstein in München den dritten Preis (2000 M.).

Neubau der Tübinger Universitäts-Bibliothek. Auf Grund des Ergebnisses des engeren Wettbewerbes ist jetzt Prof. P. Bonatz-Stuttgart mit der Ausarbeitung der Pläne zum Neubau der Universitätsbibliothek in Tübingen beauftragt worden. Als Bausumme sind etwa 900000 M. in Aussicht genommen. Der Neubau erhält in der Wilhelmstraße, schräg gegenüber der »Aula«, seinen Platz.

Im **Wettbewerb** für eine neue evangelische **Kirche in Neumünster** erhielten den ersten Preis von 1800 M. die Architekten Jürgensen und Bachmann in Charlottenburg, den zweiten von 1000 M. der Architekt Schlichting in Flensburg.

Für den **Schinkelpreis des Jahres 1910** sind an Wettbewerbsentwürfen 22 zu einem Kurhaus, 11 zu einer Staubeckenanlage, 9 zu einer Bahn für schnellfahrende Personenzüge eingegangen. Die öffentliche Ausstellung sämtlicher Entwürfe findet vor dem Schinkelfeste in der Aula der Charlottenburger Technischen Hochschule statt.

Für das **Neue Schauspielhaus in Dresden,** gegenüber dem Zwinger, erläßt jetzt der Dresdener Theaterverein einen **Ideenwettbewerb** bis zum 1. März 1910 für in Dresden tätige Architekten. Eine besondere Einladung zum Wettbewerb gegen eine Entschädigung von 2000 Mark haben erhalten: Prof. Martin Dülfer, Baurat Hermann Viehweger, sowie Lossow und Kühne in Dresden, Heilmann und Littmann in München, Fellner und Hellmer in Wien. Für die Baukosten stehen 1100000, für die Preise 6000, 4000 und 2000 Mark, für weitere Ankäufe je 1000 Mark zur Verfügung. Dem Preisgericht werden u. a. Geh. Rat Dr. L. Hoffmann in Berlin, Baudirektor Fritz Schumacher in Hamburg, Baurat Seeling in Charlottenburg und Prof. Dr. Gabriel von Seidl in München angehören.

Bei dem **Erweiterungsbau des Warenhauses Wertheim in Berlin,** für den ein **Wettbewerb** ausgeschrieben wurde, soll das Haus Leipzigerstraße 131 zwischen dem vorhandenen Warenhause und den zu bebauenden Grundstücken 126 bis 130 von der Bebauung ausgeschlossen werden. Den Bewerbern wird es freigestellt, den Neubau in einer Stilfassung zu entwerfen, die von der vorhandenen Architektur abweicht.

Für ein **Rathaus in Lankwitz** wird unter reichsdeutschen Architekten, die in der Provinz Brandenburg wohnhaft sind, ein **Wettbewerb** bis zum 15. Februar 1910 ausgeschrieben. Für die Kosten (ohne Grunderwerb und innere Einrichtung) sind 360000 M. in Aussicht genommen. An Preisen werden 3600, 1800 und 1000 M. ausgesetzt und der Ankauf weiterer Entwürfe zu 600 M. vorbehalten.

Für den **Neubau einer Kirche** der **Lukasgemeinde in Frankfurt a. M.**-Sachsenhausen wird ein **Ideenwettbewerb** bis zum 1. März 1910 unter den Architekten ausgeschrieben, die in Frankfurt geboren oder ansässig sind. Für drei Preise stehen 4350 Mark zur Verfügung.

Für ein neues **Rathaus in Schkeuditz** wird zum 1. April 1910 ein **Wettbewerb** unter den im Deutschen Reich ansässigen Architekten ausgeschrieben. Als Bausumme steht eine viertel Million, für Preise 2500, 1500 und 1000 Mark zur Verfügung.

DENKMALPFLEGE

Unsere Mitteilung über den eigentümlichen Akt von Denkmalpflege, der vor einigen Jahren an **E. T. A. Hoffmanns Grabe** vorgenommen worden ist, hat in der deutschen Presse Widerhall gefunden, welchem aber eine entrüstete, die »Kunstchronik« der Unwahrheit zeihende Ableugnung des Kirchenvorstandes der Jerusalems-Gemeinde gefolgt ist. Herr Hans von Müller, dessen noch im Druck befindlicher Ausgabe von Hoffmanns Briefwechsel wir unsere Mitteilung entnommen hatten, schreibt uns: Der obere, symbolische Teil von Hoffmanns Grabstein enthielt in der Mitte einen Schmetterling, als Symbol der befreiten Seele, darum schloß sich, als Symbol der Ewigkeit, eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt, und zu beiden Seiten sprossen aus den Schlußrosetten der elegant geschwungenen Umrahmung je drei Farnwedel hervor, als Symbole der Auferstehung. Der untere Teil des Grabsteins enthielt die bekannte Inschrift in vollkommen deutlicher, aber kühn geschwungener Schreibschrift, wie sie zu Hoffmanns Zeit in den Kanzleien noch mit Liebe gepflegt wurde; die großen Anfangsbuchstaben reichten durchweg über die folgenden hinüber, in Hoffmanns Namen griffen T. W. H in ausgezeichneter, künstlerisch freier Weise ineinander, das K von ‚Kammer‘ holte flott über die nächsten drei Buchstaben aus, und alles das wirkte doch so selbstverständlich, daß es in keiner Weise den Charakter der Monumentalität beeinträchtigte. — Wenn also der Kirchenvorstand in seiner Erwiderung behauptet, daß seine spiegelblanke Platte eine »genaue Nachbildung« des alten Steines und die schülerhaft ängstlich gezirkelte, unbeschreiblich ärmliche Schrift, die wie Typensatz wirkt, »bis auf den kleinsten Zug« der alten nachgebildet sei: so verrät er damit nur, daß er den alten Stein *überhaupt nicht erst angesehen hat,* bevor er die »Fabrik« anwies ihn zu vernichten. Zum Glück sind mindestens drei Photographien des alten Steines vorhanden, die beste im Besitze der August-Scherl-Gesellschaft. Nach dieser bringt meine (etwa zu Ostern erscheinende) Briefsammlung den Stein in Lichtdruck; einstweilen hat der »Tag« am 4. Dezember den alten und den neuen Stein einander gegenübergestellt, allerdings in sehr groben Autotypien, die die *ausgezeichnete Erhaltung* von Skulptur und Schrift des alten Steines nicht ahnen lassen.

9. 12. 09. Berlin W 15, Uhlandstr. 145. Hans v. Müller.

Der **stenographische Bericht** über den **10. Tag für Denkmalpflege in Trier,** 23. und 24. September 1909, ist soeben im Druck erschienen.

Gegen den Plan, die Fassade des **Otto-Heinrichsbaues des Heidelberger Schlosses** abzutragen und unter Ergänzung der defekten Steine wieder aufzubauen, erhebt Professor Adolf von Oechelhäuser lebhaften Protest in einem Aufsatz in der »Frankfurter Zeitung«. Der Bau sei nach den neuesten Berichten der Oberbauräte Kircher und Professor Warth verhältnismäßig gut erhalten, drohe nicht zusammenzustürzen und könne mit einfachen Mitteln konserviert werden. Eine unmittelbare Gefahr liege keinesfalls vor. Man möge doch davon absehen, eine künstliche Ruine zu schaffen, möge den Bau nicht unnötig vorzeitig zerstören.

Der **Entwurf des österreichischen Denkmalschutzgesetzes,** der kürzlich dem Herrenhause wieder vorgelegt wurde, enthält nach der Zeitschrift »Die Denkmalpflege« u. a. die Bestimmung, nach der für die im Privatbesitz befindlichen Baudenkmäler auf Anregung des Kultusministeriums vom Finanzministerium eine derartige Herabsetzung der Hauszinssteuer bewilligt wird, daß deren Besitzern auch bei Unterlassung eines Umbaues jene steuerrechtlichen Vorteile zukommen, die ihnen bei Durchführung eines Umbaues zugekommen wären. Diese Herabsetzung ist jedoch an die Bedingung geknüpft, daß im Grundbuch zugunsten des Staates als Reallast die Beschränkung eingetragen werde, daß das Gebäude während der folgenden fünfzig Jahre ohne Bewilligung des Kultusministeriums nicht abgebrochen und umgebaut werden darf. Wenn es zum Zwecke der Erhaltung erforderlich ist, kann die Enteignung eines Baudenkmals sowie des seiner Erhaltung etwa sonst noch erforderlichen Grundstücks zugunsten des Staates gegen angemessene Entschädigung verfügt werden. Bei Funden kultur- oder kunstgeschichtlich bedeutungsvoller Gegenstände, für die eine Anzeigepflicht festgesetzt ist, darf der Fundeigentümer innerhalb dreier Monate die Gegenstände nicht veräußern oder sonst aus der Hand geben. Kaufanträge sind zur Kenntnis der Behörde zu bringen. Während der genannten Frist steht dem Staate das Vorkaufsrecht zu. Ausgrabungen zur Entdeckung und Untersuchung von beweglichen und unbeweglichen Gegenständen kultur- oder kunstgeschichtlichen Wertes dürfen nur mit Bewilligung des Kultusministeriums vorgenommen werden. Zum Zwecke derartiger Ausgrabungen kann vom Staate in Fällen von besonderer Wichtigkeit das Recht der Enteignung in Anspruch genommen werden.

Der **Rheinische Verein für Denkmalpflege** und Heimatschutz versendet mit dem neuesten Hefte seiner Mitteilungen, das dem Hunsrück gewidmet ist, seinen **Geschäftsbericht für 1909,** der von seiner erfolgreichen Tätigkeit Zeugnis ablegt. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder war bis zum 1. November 1909 auf 1308 gestiegen.

DENKMÄLER

× **Adolf Donndorfs Kolossalstatue Schillers,** die der Künstler gelegentlich der Stuttgarter Schillerfeier von 1905 geschaffen hatte, und die damals nur in Gips gegossen wurde, hat nun der bekannte Verlagsbuchhändler Wilhelm Spemann in Marmor ausführen lassen und, zur Aufstellung in der Vorhalle des neuen Hoftheaters, der Krone zum Geschenk gemacht. Die Größenverhältnisse des Denkmals sind jedoch so gewaltige, daß es in der Vorhalle keinen Platz finden kann und wahrscheinlich vor dem Theater aufgestellt werden wird.

+ Eine **Büste des Generalfeldmarschalls Grafen Moltke** modellierte Bildhauer Prof. Hermann Hahn im Auftrage des Prinzregenten von Bayern für die Walhalla.

Die Marmorwiederholung der bekannten **Prinzessinnengruppe Gottfried Schadows** im Berliner Schloß, welche die Stadt **Hannover** vom Kaiser zum Geschenk erhält, geht in der Werkstatt des Bildhauers Casal zu Berlin ihrer Vollendung entgegen. Die Kopie hat ein Drittel größere Abmessung als das Original, da sie zur Aufstellung im Freien, an der Eilenriede, bestimmt ist.

× In **Dux** in Deutschböhmen, vor dessen Toren seit dem 14. Jahrhundert ein Anwesen mit dem Namen »Vogelweidhof« nachgewiesen ist, fand die Grundsteinlegung zu einem **Denkmal Walthers von der Vogelweide** statt, das dem Wiener Bildhauer *Scholz,* einem Deutschböhmen, übertragen ward, und dessen Enthüllung für das Jahr 1911 vorgesehen ist.

AUSSTELLUNGEN

o **Köln.** Die Eröffnung der *Neven-Du Mont*-Gedächtnisausstellung im Wallraf-Richartz-Museum war ein Staatsakt der Kölner Gesellschaft, der Neven entstammte, mit der er vielfach versippt war und die ihn mit Anerkennung und Aufträgen überschüttet hat. Seine Kunst war genau diejenige, die man in Kölns Patrizierhäusern verlangte und sie war es, weil sie so wenig kölnisch, so wenig niederrheinisch war, wie nur eben denkbar. Man betonte geflissentlich, daß der Künstler auch in England, das ihm eine zweite Heimat wurde, ein guter Deutscher geblieben sei. Auch ein guter deutscher Maler? Vielfach wurde seine Verwandtschaft mit Whistler betont — wäre sie nur vorhanden! Aber in den zahlreichen Bildnissen vornehmer Damen erkenne ich nur die Richtung John Laverys, dessen Malerei bereits Kunst aus zweiter Hand ist. Neven ist immer geschmackvoll, immer elegant, ein wählerischer Kolorist, aber wie gefährlich mußte er einem Publikum werden, das Wilhelm Leibls Künstlertum nur widerwillig und nicht eigentlich überzeugt anerkannt hat! Auch die kleinen Landschaften, meistens mit Jagdstaffage, sind in erster Linie Salonkunst. Das Gelungenste schien das Brustbild des Düsseldorfer Landschafters Westendorp: hier ist die Farbe kraftvoller, die Charakteristik sehr eindringlich und der Pinselstrich hat nicht die samtartige Glätte, mit der er sonst über die gefügige Leinwand glitt.

In der modernen Abteilung der Galerie ist jetzt endlich auch *Max Liebermann* vertreten. Als Geschenk eines ungenannten Gönners erwarb das Museum ein Hauptwerk des Malers aus dem Jahre 1905, da er, manche meinten unter van Goghs Einwirkung, einer gesteigerten Farbigkeit zustrebte. Die »Judenstraße in Amsterdam« war eines der bemerkenswertesten Bilder im Liebermann-Saal der Berliner Sezessionsausstellung von 1907, in dem Schöpfungen aus allen Perioden des Meisters zur Feier seines 60. Geburtstages zusammengestellt worden waren. Noch in diesem Jahr war das Gemälde eine Hauptanziehung für die Düsseldorfer Künstler der Sonderbund-Richtung auf der Kunstpalast-Ausstellung. Es ist also am Rhein geblieben und man muß dem tätigen Direktor Dr. Hagelstange zu dieser sehr geschickten und klugen Wahl aufrichtig gratulieren. Mit dem prächtigen »Bildnis in Grau« von Leo Putz, von dessen Erwerbung bereits berichtet wurde, gehört der neue Liebermann zu den glücklichsten Ergänzungen der in mancher Beziehung noch arg rückständigen Galerie. Man möchte wünschen, daß auch künftig der Hauptwert auf Qualität gelegt werde, denn bei einem Museum von der Bedeutung des kölnischen kommt es nicht darauf an, daß ein hervorragender Künstler mit dem oder dem Bilde vertreten sei, sondern daß ein Meisterwerk ihn in der Entfaltung seines ganzen Könnens zeige. Das ist bei der »Judenstraße« der Fall, wo jedes Farbpartikelchen sein eigenes persönliches Leben führt und doch alles gebändigt erscheint durch eine

die Leidenschaft des Malwerkes unterjochende Kraft des synthetischen Aufbaues.

Im Lichthof des Kunstgewerbemuseums findet die regelmäßig im Dezember wiederkehrende »Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler« statt. Zu aller Überraschung triumphiert dieses Mal die Plastik. Des Berliners *Nicolaus Friedrich* Bronzeguß »Bocciaspieler« wurde für das Wallraf-Richartz-Museum angekauft. Das Wertvollste jedoch, was die Ausstellung bietet, sind die Skulpturen des in Paris lebenden Bildners *Franz Löhr*. Sowohl die große Steingruppe »Mutter und Kind« als auch die Porträtbüsten in Marmor zeigen ein großzügiges formales Empfinden von viel stärkerer Eigenart, als man es heute von deutschen Bildhauern Pariser Schulung gewohnt ist. Herrgott, sind wir die Hildebrandtianer, die Rodinisten und Maillolianer leid! Endlich einmal wieder Auch Einer!

× Die nächste **Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes** wird im kommenden Jahre in **Darmstadt** stattfinden.

Eine vollständige **römische Villa** wird auf der 2. Ton-, Zement- und Kalkindustrieausstellung, die im nächsten Jahre in **Berlin** stattfindet, aufgebaut werden. Sie soll der Vorführung altertümlicher Ziegel- und Tonwaren dienen. Die Ausstellung wird eine große Zahl von Ziegeln und Töpferwaren enthalten, die aus der Römerzeit stammen, ferner Brandgräber, römische Heiz- und Dachanlagen und mittelalterliche Ziegel.

Leipzig. Im Anschlusse an einen am 7. Dezember im Kunstgewerbeverein abgehaltenen Vortrag von Prof. Max Seliger über **monumentale Farbenkünste,** insbesondere über Wandmalerei, Mosaik, Glasmalerei, sind im Textilsaale des Leipziger Kunstgewerbemuseums eine Reihe Kartons ausgeführter Glasmosaiken und Glasmalereien sowie eine größere Anzahl von Originalmosaiken und Mosaikverglasungen für kirchliche und profane Zwecke ausgestellt. Die **Ausstellung** dauert bis Ende Dezember. — Der Deutsche Buchgewerbeverein veranstaltet im Buchgewerbemuseum eine **Ausstellung künstlerisch ausgeführter Inserate,** die bis zum 15. Januar 1910 geöffnet bleibt.

Eine **Sonderausstellung** von **Melchior Lechters** großem Glasgemälde-Triptychon: »Ars coelestina«, »In fonte sacro«, »Ars humana« für das neuerbaute Landesmuseum in Münster i. W. findet bis 6. Januar in der **Berliner Akademie der Künste** statt. Der Originalkarton, die Farbenskizzen und Studien zu dem Werke wurden ebenfalls gezeigt.

Ausstellung in Amsterdam. Im städtischen Museum hatten im Monat November drei junge Amsterdamer Künstler ausgestellt. Der interessanteste und technisch reifste ist unstreitig A. H. Gouwe; schon auf der diesjährigen St.Lukas-Ausstellung war er durch seine pflügenden Ochsen aufgefallen. Er ist fast ausschließlich Landschafter und gibt als solcher neue und starke Sensationen; neu wirken die Motive aus Nordafrika; wie da auf einem Bild ein Karawanenzug durch eine von hohen steilen Felsen eingeschlossene Schlucht langsam talabwärts zieht nach der in blauem Dunst schimmernden Ebene, oder wie eine andere Karawane unter bestirntem blauem Abendhimmel dem ersehnten Reiseziel, der weißleuchtenden Stadt naht, das ist sehr wirkungsvoll und wohltuend in der Farbe; märchenhaft muten all diese exotischen Sachen an. In der Technik und Auffassung moderner, breiter behandelt und in lichten starken Farben gehalten sind die späteren Arbeiten aus der Heimat, wenn sie auch keine typisch holländischen Landschaften darstellen, ein Gespann Pferde, die mit Anspannung all ihrer Kräfte auf hügeligem braunem Ackerland den Pflug ziehen, oder den schwerbeladenen Heuwagen, oder eine Frau vor schwefelgelbem Himmel auf der dunklen Flur schwer ausschreitend und Samen auswerfend, oder eine Sonne kurz vor ihrem Untergang, wie sie gelbglühend grellen roten und violetten Schein über den ganzen Himmel verbreitet, daß man wirklich geblendet wird. Hier gibt der Künstler die Natur in ihrer ganzen Unmittelbarkeit in groß gesehenen, mächtigen Konzeptionen, die wirklich erschaut und erlebt sind; in der Rücksichtslosigkeit und Unbefangenheit, mit der er das Momentane in der Natur und in der Bewegung der darin tätigen Menschen und Tiere erfaßt, liegt hier seine Stärke. — Ein ganz anderer Charakter tritt uns in dem zweiten Aussteller, in G. Westmann, entgegen. Statt Exaktheit Unbestimmtheit, statt starken kräftigen Temperaments romantische Sehnsucht, weniger Außenwelt, mehr Innerlichkeit; aus der lebensvollen Wirklichkeit flüchtet dieser Künstler gern in das Reich der toten Vergangenheit, der Schatten und Träume; so malt er bunten Mummenschanz, Menschen in der kleidsamen Tracht ferner Jahrhunderte, Wilhelm den Schweiger, hoch zu Roß, ruhig durch begeisterte Volksmenge reitend oder wie Reiterscharen aus derselben Zeit einen Fluß durchreiten und ähnliches; in der Farbe manchmal etwas roh und hart, auch zeichnerische Entgleisungen kommen vor. Erfreulicher und weit feiner ist er in manchen der kleinen Figurenbilder, wo er zuweilen durch seelischen Ausdruck trifft; überhaupt erzielt er mit dem Kohlestift und in kleinem Format reinere Wirkungen. Wenn er doch seinen Stoff der umgebenden Natur entnimmt, erscheint er unbedeutend, in Porträtstudien, wo er Seele geben kann, ist er dann wieder besser. Der dritte Einsender, C. H. Hammes, ist am wenigsten bewerkenswert; die Quantität muß bei ihm die Qualität ersetzen; er ist mit mehr als 200 Nummern vertreten, wovon das meiste allerdings kleinformatige Skizzen. Er ist Nur-Landschafter, er malt die typischen Motive der holländischen Flachlandnatur, seine fetten Wiesen, seine Kanäle und Gräben, seine idyllischen Häuschen oder seine Heide mit einsam ragenden Bäumen, aber dies alles eigentlich ohne persönliche Note, ohne neue Variierung, dazu in flüchtigem und kursorischem Verfahren. Es ist ihm zu sehr um den bloßen, ungefähren Eindruck zu tun, und das erreicht er ja auch. Aber es fehlt das Zwingende. *M. D. H.*

× Die Vorbereitungen für die **Internationale Zentenar-Kunstausstellung in Buenos Aires 1910** nehmen ihren Fortgang. Für Deutschland übernimmt die »Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande« die Vermittlung. Das Unternehmen kann für die Künstler Europas insofern Bedeutung gewinnen, als in Argentinien die Absicht besteht, auf der Ausstellung in erheblichem Umfange Erwerbungen zu machen, die den Stamm für anläßlich der Zentenarfeier zu gründende Nationalmuseen bilden sollen. Um so mehr Grund werden die maßgebenden deutschen Instanzen haben, mit der größten Sorgfalt die Auswahl und Zusammenstellung der deutschen Kunstwerke durch das Komitee zu überwachen, damit wir nicht wieder gegen andere Nationen zurückstehen. Die Gelegenheit für die deutsche Kunst, durch diese argentinische Ausstellung in der neuen Welt festen Fuß zu fassen, ist so wichtig, daß sich alle Fehler hier bitter rächen würden. Die Öffentlichkeit hat ein dringendes Interesse daran, genau über die Persönlichkeiten unterrichtet zu werden, die hier die Leitung in Händen haben, sowie über die Prinzipien, nach denen sie verfahren.

SAMMLUNGEN

⊙ Im **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** ist der kleine Raum, der seit der Eröffnung des Museums die Wesendoncksammlung beherbergte, seit kurzem zur **Aus-**

stellung der Neuerwerbungen hergerichtet worden. Von der Wesendoncksammlung, die inzwischen nach Bonn übergesiedelt ist, sind nur wenige Stücke zurückgeblieben, die die eine Schmalwand des Kabinettes füllen. Es sind außer der schönen Madonna des Lorenzo Costa nur niederländische Bilder, die kleine Landschaft von Patinir, der große Bauerntanz von Ostade, Ruysdaels Landschaft mit der Ruine, die sonnige Dorfstraße des Hobbema und die schöne Flachlandschaft von Jan van der Meer van Harlem. Eine stattliche Reihe von Neuerwerbungen sind an den übrigen Wänden vereint. Über einige von ihnen wurde schon gelegentlich ihres Ankaufes in diesen Blättern eingehender berichtet, so über die Predigt Johannis des Täufers, die Züge von Bouts mit solchen des Hugo van der Goes vereinigt, über das dem Museumsverein gehörige Bildnis des Rubens — der Dargestellte ist inzwischen als Jean van Ghinderdalen aus Brüssel ermittelt worden — und das schöne Predellenbild des Benozzo Gozzoli mit dem Zenobiuswunder. Ihm schließt sich das Predellenstück des Fra Angelico an mit der Klage am Leichnam des hl. Franz, das in der Komposition von Giottos Fresko in S. Croce ausgeht. Der Ursprung des Bildes, das Crove und Cavalcaselle in englischen Sammlungen sahen, ist noch nicht ermittelt. Mit der Stelle unter dem Altarbild der Akademie in Florenz, das aus S. Bonaventura al Bosco stammt, ist das Breitenmaß der Tafel schwer vereinbar, so sehr Stil und Darstellung für die Zusammengehörigkeit zu sprechen scheinen. Neben den zwei frühen florentinischen Bildern ist Venedig mit einem Bilde des späteren 16. Jahrhunderts vertreten, zwei Schachspielern, einem interessanten Gegenstück zu dem schönen Paris Bordone der Berliner Galerie, und mit einer Landschaft mit Herden und Hirten von Francesco Zuccarelli, der bisher hier fehlte. Von Bernhard Strigel wurde eine Tafel mit Eliut und seiner Frau Memelia erworben, in der Art seiner anderen bekannten Sippenbilder, von einem niederländischen Meister der Blesgruppe ein Triptychon mit der Beweinung Christi, auf den Flügeln die Stigmatisation des hl. Franz und eine Anna selbdritt. Prächtig ist ein großes Bildnispaar des Nicolas Neufchatel, gen. Lucidel. Das holländische 17. Jahrhundert endlich ist mit einer hübschen Landschaft des Peter de Molyn vertreten. Auch dieser Meister fehlte bisher in Berlin.

⊙ Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** hat seine **Neuerwerbungen** des Jahres in einer **Sonderausstellung** vereinigt, die aufs beste die Richtung veranschaulicht, in der die Erweiterung der Sammlung erfolgt. Entsprechend dem außerordentlichen Reichtum der Bestände kann es nur mehr die Aufgabe sein, Stücke ersten Ranges zu erwerben. Eine ganze Reihe von solchen finden sich unter den jetzt ausgestellten Neuerwerbungen. Um einen erstaunlich geringen Preis gelangte ein außergewöhnlich schönes Stück mittelalterlicher Emailkunst in die Sammlung, ein Flügel eines Triptychons mit der Darstellung Johannes des Evangelisten, aus der Werkstatt des bedeutendsten unter den Goldschmieden der romanischen Zeit, des Nikolaus von Verdun. Die Platte steht durchaus auf gleicher Höhe mit dem berühmten Altaraufsatz in Klosterneuburg und zählt wie dieses Hauptwerk romanischer Schmelzkunst zu den überhaupt besten erhaltenen Monumenten des großen zeichnerischen Stiles der Zeit. Sie wird ein Hauptstück der reichen Sammlung romanischer Goldschmiedearbeiten des Berliner Museums bilden. — Die Haupterwerbungen aus der Lannasammlung waren schon gelegentlich der Versteigerung erwähnt worden, der prachtvolle gotische Zinnhumpen aus Breslau, der Nürnberger Krug mit dem Sündenfall aus der Preunius-Werkstatt, der schlesische Tonteller mit der Kreuzigung und die venezianische Majolikaschüssel mit einer perspektivischen Straßenansicht. Hinzu kommen die zwei Hafnerarbeiten, die vor der Versteigerung dem Museum geschenkt worden waren, die große Kachel mit dem Abendmahl vom Meister H. R. und die Schweizer Fayencemalerei der Geburt Christi, die ihre nächste Analogie in den von Holbein abhängigen Glasmalereien der Mitte des 16. Jahrhunderts findet. Von Werken der Renaissance ist ferner ein vortrefflicher Sakramentsschrein aus Perugia mit figuralen Holzschnitzereien zu nennen, ein schönes venezianisches Bronzeschreibzeug, aus dem späteren 16. Jahrhundert ein französischer Schrank mit den Figuren der vier Jahreszeiten, endlich zwei vortreffliche silberne Frauengürtel aus Magdeburg. Das 18. Jahrhundert ist vor allem mit Porzellanarbeiten vertreten. Kändlerfiguren aus Meißen, Bastelli und Auliczek aus Nymphenburg, eine Bacchantengruppe von Beyer aus Ludwigsburg konnten erworben werden. Die Hauptstücke aber entstammen der klassizistischen Zeit, es sind ein Exemplar der Portlandvase des Josiah Wedgwood, das beste, das bisher in ein deutsches Museum gelangte, auf dem alten Futteral als Nr. 9 bezeichnet, Schadows Gruppe der Kronprinzessin Luise von Preußen und ihrer Schwester Friederike und eine lebensgroße Büste Friedrichs des Großen von Riese aus dem Jahre 1805, beide in Berliner Biskuitporzellan.

⊙ Dem **Berliner Kupferstichkabinett** ist es gelungen, drei frühe und außerordentlich seltene *Lithographien von Adolph Menzel* zu erwerben. Es handelt sich um einen kleinen Neujahrswunsch auf rosa Karton und mit geschmacklos durchlochtem Rande, der deutlich die sehr volkstümliche Bestimmung der Arbeit anzeigt, und die zwei Titelblätter zu Jugendschriften von Ernst Leyde, dem Ahnenkreuz von 1838 und der Pfarre von Buchensee, die Ernst Schulz-Besser im Kunstmarkt (VI. Jahrg. Nr. 32 und Nr. 39, 1909) erstmalig veröffentlichte. Durch die künstlerisch sehr reizvollen Arbeiten ist die große Menzelsammlung des Kabinetts aufs glücklichste bereichert worden.

Neuerwerb des Münchener Antiquariums. Die schöne Münchener Klein-Antiken-Sammlung, in der unter Sievekings Leitung der von Furtwängler ins Leben gerufene Aufschwung fortdauert, und wo die Entwickelung gerade wie bei der Vasensammlung nur durch Lokalverhältnisse gehemmt ist, hat neuerdings eine hervorragende originalgriechische Bronzestatuette eines sich zum Bade anschickenden Mädchens erworben. Die an italischen Bronzen reiche Sammlung kann nunmehr auch des Besitzes einer griechischen Originalbronze sich rühmen; aber die ungefähr 25 cm hohe Statuette ist nicht vom Typus der zahlreichen nachpraxitelischen nackten Frauen und Mädchen, sondern ist mit Sicherheit auf 400 v. Chr. herum zu datieren. Die Arme fehlen, die Haare schauen unter einer Haube heraus. Für die Datierung spricht u. a. auch die größere Entfernung der Brüste voneinander, die sich in der praxitelischen Zeit mehr nähern. Das Reinachsche Merkmal läßt sich in Verbindung mit anderen Symptomen zur Datierung wohl benützen. Mit der neugefundenen Niobide wird auch diese köstliche Bronze mit beitragen, die sog. Esquilinische Venus dem griechischen Cinquecento zu belassen. *M.*

× Das **Schillerhaus in Weimar** hat zum 150. Geburtstage Schillers am 10. November dieses Jahres zwei schöne Geschenke erhalten: eine Büste Andreas Streichers, des Freundes des jungen Schiller, welche die Enkel Streichers stifteten, sowie eine Kopie des bekannten Schillerbildnisses der Ludovika Simanowitz.

+ Die **Kgl. Gemäldegalerie in Stuttgart** erwarb von dem Kunsthändler Brakl ein Werk von *Leo Putz,* »Stilleben mit Dame in Grau«.

⊙ Die **Neuaufstellung des Antiquariums** in den Räumen der ehemaligen Bildergalerie des alten Museums

in Berlin hat weitere Fortschritte gemacht. Neben dem großen Bronzesaal wurde ein neuer Saal eröffnet, der aus der Vereinigung dreier früherer Kabinette entstand und zur Aufnahme der Arbeiten in Edelmetall bestimmt wurde. Der Hildesheimer Silberschatz sowie die übrigen Funde antiken Silbergeräts und die Schmuckstücke aus Gold und Silber haben hier ihre Aufstellung gefunden. Der reichen Sammlung, die einen besonderen Stolz der Berliner Museen bildet, ist nun auch ein ihrer Bedeutung angemessener Platz eingeräumt worden.

Neuerwerbungen des Louvre. Das Departement griechisch-römischer Altertümer des Louvremuseums hat in den letzten Monaten die seltene Chance gehabt, nach und nach fünf für die Sammlung wichtige und bedeutsame Plastiken zu erwerben. Etienne Michon berichtet selbst darüber im »Journal des Savants«. Der Anciennität nach gebührt einer Kalksteinstatuette von 75 cm Höhe der Vorrang, eine weibliche Gewandfigur mit herunterhängendem linken und vor die Brust gelegtem rechten Arm. Sie wurde von Max Collignon im Museum von Auxerre entdeckt, wo man keinen Wert darauf legte und sie gegen eine Landschaft von Harpignies gerne eintauschte. Im Louvre nimmt sie jetzt einen Ehrenplatz im griechischen Saale ein; denn sie stammt aus dem ersten Viertel des 6. vorchristlichen Jahrhunderts und ist ein gutes Beispiel der archaischen weiblichen Xoanonfiguren vom Typus der Büste von Eleuthernes (Candia) und der Statue von Tegea (Athen). — Weiter gelangte das Louvre in Besitz des kunstgeschichtlich wohlbekannten Humphrey-Wardkopfes (Arndt-Bruckmann Nr. 581), früher im Palazzo Borghese, eines griechischen Orginals: dieser weibliche Kopf ist der einzige Überrest einer Statue und seine Gesichtszüge und die eigentümliche Haartracht erinnern so lebhaft an die Aphrodite des Ludovici-Thrones, daß man diesen Kopf als zu einer leiblichen Schwester derselben gehörig betrachten möchte. Soviel feine und verführerische Grazie bringt den Namen des Kalamis in den Mund (Lechat »Phidias« S. 28). Jedenfalls ist der Humphrey-Wardkopf aus der Zeit von Phidias' Jugendarbeiten, zweites Viertel des 5. Jahrhunderts. — Ein gemäß von zwei Flügelspuren als Hermes umgestalteter Athletenkopf von tadelloser Erhaltung mit intakter Nase ist in der allgemeinen Gesichtsbehandlung und Haarfülle durchaus polykletisch, andererseits sind Augenmodellierung und die Asymetrie der in die Stirn fallenden Haare bereits auf skopasische Freiheit der Kunst zurückzuführen. Wir sehen also ein attisches Werk des 4. Jahrhunderts, unter dem fortdauernden Einfluß der argivischen Schule Polyklets entstanden, vor uns. — Wichtiger ist eine weibliche Gewandfigur, die rasch nach rechts schreitet; der linke Fuß ruht auf einer Art Sockel; entweder war es die Eckfigur eines Giebels oder ein Akroter. Es ist ein dekoratives Werk von großem Stil, dessen ursprünglichen Standort herauszufinden von Interesse wäre. Der Marmor ist griechisch. Im Anfang des 19. Jahrhunderts war sie mit einem jetzt in eine Pariser Privatsammlung geratenen besser erhaltenen Pendant in der Villa Miollis-Aldobrandini, später in der Villa Lante. — Endlich wurde noch der Kopf einer älteren Agrippina erworben, der aus Athen stammt und aus prächtigem griechischen Marmor ganz vortrefflich gearbeitet ist. Im Gegensatz zu den sonst im Louvre reichhaltig vertretenen Porträts römischer Arbeit, die häufig stark restauriert sind, liegt hier ein tadellos erhaltenes Werk wahrscheinlich eines griechischen Künstlers aus der letzten augusteischen Periode vor. *M.*

× Die Vorbereitungen für den Bau des **Deutschen Museums in Berlin** schreiten rüstig fort. Das rechteckige Terrain, das eine Grundfläche von 70×40 Meter hat, ist abgesteckt; mit den Ausschachtungsarbeiten wird man sofort bei Beginn der besseren Jahreszeit den Anfang machen.

Rom. In Messina wird ein neues Museum errichtet werden, um die geretteten Kunstwerke der unglücklichen Stadt darin aufzubewahren.

⊙ Von dem **neuen Gemäldekatalog des Kaiser-Friedrich-Museums** ist soeben der erste Teil, der die *romanischen Länder* behandelt, erschienen. (Berlin, Julius Bard.) Der Katalog bringt die Abbildungen sämtlicher Gemälde, die trotz des kleinen Formates außerordentlich scharf und durchaus brauchbar sind. Auf eine Beschreibung der Bilder konnte darum ganz verzichtet werden. Der Text gibt die Ergänzung zu den Abbildungen, indem er die Farben der Bilder beschreibt. Diese Farbenanalysen sind von *Dr. Hans Posse* mit großem Geschick durchgeführt worden. Die schwierige Aufgabe, die für einen Katalog alter Meister zum ersten Male gestellt wurde, — der Katalog der Berliner Jahrhundertausstellung ist der einzige Vorgänger überhaupt, — ist aufs beste gelöst. In dem neuen Katalog, der das alte beschreibende Verzeichnis nicht ersetzen, sondern ergänzen will, ist der Berliner Gemäldegalerie eine durchaus würdige Publikation zuteil geworden. Nach dem Erscheinen des zweiten Teiles, das im kommenden Frühjahr zu erwarten ist, wird auf das schöne Werk des Näheren zurückzukommen sein.

Für die **Erweiterung des Germanischen Museums in Nürnberg**, die durch den Ankauf des angrenzenden Areals ermöglicht wird, sind Sammlungen bei den Gönnern der Anstalt mit günstigem Resultat eröffnet worden. Von der Kaufsumme, die 1 200 000 M. betrug, ist ein Drittel bereits durch Zeichnungen gedeckt. So ist zu erwarten, daß diese größte Aufgabe, vor die das Germanische Museum bisher gestellt wurde, zu einem guten Ende geführt werden dürfte.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. deutsches archäolog. Institut.* Paliliensitzung am 16. April 1909. Dr. *Corrado Ricci*, Generaldirektor für die Altertümer und Kunstsammlungen Italiens, sprach über die neuesten Ausgrabungen in Ravenna. Vor einigen Jahren hatte er schon in einer anderen Institutssitzung die alten Zeichnungen gezeigt, welche die verschwundene altrömische *Porta Aurea* in Ravenna darstellten, nun war es ihm möglich, Aufnahmen von den kürzlich ausgegrabenen Überresten des Tores zu zeigen. Die alten Zeichnungen geben uns von dem 1582 abgetragenen Tor Ansichten, die voneinander abweichen. Auf der einen sind z. B. die Säulen nicht kanneliert, während Palladio sie kanneliert wiedergibt. Pirro Ligorio zeichnet das Tor doppelbogig und endlich sehen wir auf einem Siegel des 15. Jahrhunderts, welches vor kurzem für das Museum in Ravenna gekauft worden ist, daß rechts und links vom Tor zwei Rundtürme standen, was auf keiner Zeichnung zu sehen ist. Die Ausgrabungen haben auch die Grundmauern der zwei Rundtürme an das Licht gebracht und deutlich bewiesen, daß das Tor bloß einen Bogen hatte. Die Darstellung der Türme auf dem Siegel beweist uns, daß sie am Ende des 15. Jahrhunderts abgetragen wurden und Ricci meint, daß sich das auf die Venezianer, als sie sich der Stadt bemächtigten und ihre Befestigungen änderten, zurückführen läßt. Aus den Ausgrabungen ergab sich auch, daß das Tor kein Triumphbogen war und daß es eng mit den Mauern verbunden war. Man hat das alte Pflaster noch gefunden mit seinen *Crepidines.*

Zu wichtigen aber unklaren Funden haben die Ausgrabungen am sogenannten Palast König Theodorichs geführt. Schon 1908 hatte man einen Saal gefunden, welcher

dem Säulengang parallel war. Was man dann noch gefunden hat, das liegt in einer Tiefe von 1,50 m unter dem Straßenniveau und ist es schwer, die gefundenen Bauüberreste zu deuten. Einige glaubten, daß man dort auf Überreste römischer Thermen gestoßen wäre. Nur aus weiteren Forschungen kann man hoffen eine vollkommene Lösung zu haben, aber schon jetzt ist es angebracht, an Überreste von Theodorichs Palast zu denken. Was den Bau anbelangt, den man bis jetzt dafür hielt, so gehört er wohl dem neunten Jahrhundert an. Was die Zerstörung des großen Baues betrifft, so bewies *Ricci*, daß das von der mangelhaften Bauart abhängt, da die fremden Baumeister, deren sich der Gothenkönig wohl bediente, es unterließen, die Mauern auf Pfähle, wie das sonst immer in Ravenna der Brauch war, zu gründen.

Herr Dr. *Bartolomeo Nogara* vom vatikanischen etruskischen Museum sprach über zwei Bleistatuetten aus *Sovana* in der Provinz Siena. Leider haben die Bauern, welche den Fund gemacht haben, das Grab zerstört, worin die Statuetten mit einigen Vasen auf einer Bank lagen. Die Statuetten stellen zwei nackte menschliche Gestalten dar; ein Mann und eine Frau, welche die Hände auf dem Rücken halten, und sind mit Namen versehen: *Velia Satnea* die weibliche, *Cerias Caecina* die männliche. Was die Deutung der beiden kleinen Skulpturen betrifft, so könnte man an symbolische Darstellungen der in uralter Zeit am Grabe des Verstorbenen geopferten Sklaven denken, aber gegen diese Annahme spricht der stilistische Charakter der beiden Skulpturen, welche man in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v.Chr.setzen muß, während die daneben gefundenen Vasen bis in das siebente zurückreichen. Die beiden Namen haben dann keine Beziehungen zum Sklavenstand, sondern können sich wohl eher auf die in dem Grabe Begrabenen beziehen. Einer Meinung Prof. *L. Marianis* folgend meint Dr. *Nogara*, daß man statt dessen die beiden Statuetten wohl als die *Imagines defixae* des *Cerius Caecina* und der *Velia Satnea* ansehen könnte. Was die auf dem Rücken gebundenen Hände betrifft, so bezieht sich das auf den Umstand völliger Hilflosigkeit, in welcher man sich die als *Imagines defixae* dargestellten Personen dachte.

Prof. *Franz Studniczka* schloß die hochinteressante Sitzung mit einigen Beiträgen zur *Ara Pacis Augustae*. Er begann mit der freudigen Nachricht, daß die *Direzione generale per le anticuità e belle arti* noch im Laufe dieses Jahres die Ausgrabungsarbeiten dieses schönsten und größten Denkmals römischer Plastik wieder aufnehmen wird. Hernach berichtigte er einige Schlüsse, welche Petersen gezogen hatte. Die Umfriedung der Ara hatte zwei Türen. Was den kleinen Altarhof betrifft, so maß er auf den Breitseiten $11\frac{1}{2}$ m, auf den Schmalseiten $10\frac{1}{2}$. Was die Gruppe betrifft, welche auf einem der Fragmente von Villa Medici zu sehen ist, und in deren Mittelfigur Petersen ein Porträt des Augustus zu sehen glaubte, so bewies Studniczka, daß diese Figur, die den Flamenhelm trägt, ein Claudier ist, wohl Kaiser Claudius selbst. Den Augustus erkennt er statt dessen in einer lorbeerbekränzten Figur, mit sehr verstümmeltem Kopf, die von einer Menge Liktoren umgeben ist. Was die große opfernde, bärtige Mannesfigur in altgriechischem Kleide an einer der Reliefschmalseiten betrifft, so deutet sie Prof. Studniczka als den Äneas, welcher am Catinischen Opfer das Opfer der trächtigen Sau bereitet. Als das Gegenstück zu dieser Komposition erklärt er ein Bruchstück mit sitzendem Mann mit Stab und Baum; wohl als Faustulus, neben welchem wohl Mars stand, dessen Kopf als Bruchstück jetzt wohl in Wien erhalten ist. Das Gegenstück mit der Tellus oder Pax meint Studniczka in einer sitzenden Mannes- oder Mannweibfigur gefunden zu haben, wohl eine *Roma*. Prof. Studniczka schloß seine hochinteressante Mitteilung mit einem Abschiedsgruß, da er die provisorische, während Prof. Hülsens Abwesenheit eingenommene Stellung am Institut bald verlassen muß, um zu seiner Professor in Leipzig zurückzukehren. *Fed. H.*

VEREINE

+ **München.** Die im Jahre 1906 durch Adolf Furtwängler gegründete **Kunstwissenschaftliche Gesellschaft,** deren Veranstaltungen auch Prinz Rupprecht häufig besucht, hielt am 13. Dezember unter dem Vorsitz des Prof. Dr. Paul Wolters ihre erste Wintersitzung ab. Prof. Dr. W. Frhr. von Bissing sprach über »Altägyptische Goldschmiedekunst« und zeigte im Lichtbild ausgezeichnete Stücke aus dem Besitz des Louvre und des Neuen Museums in Berlin, sowie neuere Funde aus der Zeit Ramses' II. — Prof. Dr. L. Schermann, der den zweiten Vortrag des Abends übernommen hatte, machte interessante Mitteilungen über: »Silen in der religiösen Bildnerei Indiens und Ostasiens«, in denen er bewies, daß die durch Alexander den Großen nach Osten gebrachte hellenische Kultur die religiösen Darstellungen des Buddhismus beeinflußt hat. Indien und die benachbarten Länder haben die Gestalt des dickbauchigen Silen und des kinderbeschützenden Dionysos aus der griechischen Kunst übernommen und so verdankt in letzter Hinsicht sogar die kopfwackelnde chinesische Pagode ihr Dasein einer künstlerischen Anregung jenes einzig dastehenden Volkes von den Ufern des Ägäischen Meeres.

STIFTUNGEN

Der in Frankfurt verstorbene Oberlandesgerichtsrat a. D. Geheime Justizrat **Böhm** hat, wie dem Berl. Tageblatt aus Hanau gemeldet wird, 100000 M. zu **Stipendien** für talentvolle Maler und Bildhauer hinterlassen.

VERMISCHTES

August Gauls monumentaler Bronzelöwe ist jetzt vor der Ostfront der Berliner Nationalgalerie auf dem Rasen aufgestellt worden. Die Monumentalität der Gestaltung, die Straffheit der Bewegung in diesem Bildwerke kommt erst an dem neuen Platz zu rechter Wirkung.

Die neue **Turbinenhalle der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft,** die den größten Eisenbau Berlins darstellt, hat eine Länge von 207 m und eine Breite von 39 m. Sie ist das Ergebnis eines glücklichen Zusammenwirkens von Künstler und Ingenieur, von technischen Zweckforderungen und künstlerischer Gestaltung. **Prof. Peter Behrens** hat als künstlerischer Beirat der Gesellschaft die Pläne entworfen, und von ihm stammt, was besonders hervorgehoben sei, auch die konstruktive Grundidee der Gesamtanlage. Die ausgezeichnete Silhouette des Riesenbaus und die schöne domartige Wirkung der inneren Raumgestaltung ist ihm zu verdanken. Die künstlerische Durchführung lag in der Hand des Ingenieurs Bernhardt, der es verstanden hat, die vom Künstler gestellte Aufgabe konstruktiv trefflich zu lösen.

Die **Kunst im Dienste des Kaufmanns.** Die Münchener *Vereinigung für angewandte Kunst* errichtete eine Vermittlungsstelle, die der Erlangung von Entwürfen für alle diejenigen Arten von Gebrauchs- und Reklameartikeln dienen soll, welche einer künstlerischen Ausgestaltung fähig sind. Künstlerische Plakate, Prospekte, Firmenschilder, Briefköpfe, Katalogumschläge, Ausstattung der Verpackung und Umhüllung der Ware — alles das soll mit Hilfe der neuen Vermittlungsstelle eine geschmackvolle Ausführung erhalten.

⊙ Die monumentale **Publikation der Berliner Gemäldegalerie** ist mit der soeben ausgegebenen 25/26. Lieferung nach einundzwanzigjähriger Dauer zum Abschluß gebracht worden. Zu dieser Gelegenheit veranstaltet das Berliner Kupferstichkabinett eine Ausstellung der Hauptblätter der für das Werk geschaffenen graphischen Wiedergaben von Gemälden der Galerie, an denen Geyger, Halm, Köpping, Krüger, Orlik, Unger und andere gearbeitet haben.

FORSCHUNGEN

⊙ Uber ein bisher **unbekanntes Gemälde Wolf Hubers** berichtet Ph. M. Halm in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (II, Heft 12). Es ist eine Heimsuchung Mariä, die vom Bayerischen Nationalmuseum erworben wurde. Unter den bekannten Bildern des Meisters steht es der Flucht nach Ägypten in der Lipperheide-Sammlung zu Berlin am nächsten.

⊙ Kürzlich ging die alarmierende Nachricht durch die Tageszeitungen, Walter Bombe habe den Beweis erbracht, daß die **Mediceergräber** in Florenz nur schwache Kopien seien, die Originalmodelle Michelangelos befänden sich in Perugia. Es handelte sich, wie vorauszusehen war, um eine haltlose Hypothese, die durch die übliche Hast der Presse allzu rasch und wohl auch in übertreibender Form verbreitet worden war. Es ist zwar richtig, daß die Peruginer Gipsabgüsse von den Originalen abweichen — aber nur deshalb, weil es ungeschickt und frei zusammengesetzte spätere Abformungen sind. Dr. Bombe hat auch schon öffentlich erklärt, daß er den vorzeitigen Berichten selbst fernstand.

⊙ Auf die Frage **Antonio oder Vittore Pisano,** die auch in diesen Blättern (XX, Sp. 65, 111, 191) eingehend behandelt wurde, kommt Leonardo Ricci in L'Arte (XII, Heft 5) zurück. Er bezweifelt, daß Vasaris irrtümliche Taufe auf Vittore von der falschen Inschrift des Berliner Bildes veranlaßt sei, deren Form vielmehr selbst erst der Erklärung bedürfe. Es handle sich wahrscheinlich um eine Verwechslung des berühmten Admirals Vettor Pisano mit dem Maler, vielleicht auch um einen Lesefehler, der Pictor in Victor entstellte.

Neue Untersuchungen zur Biographie Giorgiones. Das soeben erschienene dritte Heft des Bollettino del Museo Civico di Bassano (anno VI) publiziert einen Aufsatz von G. Chiuppani »Per la biografia di Giorgione da Castelfranco«. Verf. bekämpft darin die früher auf Grund eines — nicht im Original erhaltenen — Dokumentes ausgesprochene Ansicht, der Name »Giorgione«, den die unmittelbaren Zeitgenossen nicht gebraucht haben, sei Familienname gewesen. Er will vielmehr für Giorgione den traditionellen Namen Barbarella retten und hat im Notariatsarchiv von Bassano, wohin einzelne Bände der Notariatsakten von Castelfranco gelangt sind, sorgfältige Nachforschungen über diese Familie angestellt. Das Resultat ist folgendes. Im Jahre 1489 verkaufte Altadonna, Witwe des Giovanni Barbarella (der 1483 noch am Leben war) Terrain im eigenen Namen und »nomine Georgii filii sui et heredis dicti q. s. Johannis«, um mit dem Erlös den in Venedig im Gefängnis sitzenden Sohn frei zu kaufen. Weiteres darüber erfahren wir nicht; Forschungen in Venedig ergaben kein Resultat. Die Familie Barbarella war auch begütert in Vedelago bei Castelfranco, woher nach Ridolfi Giorgione vielleicht entstammte; speziell jener Giovanni hatte dort Besitzungen. Von Giorgio Barbarella wissen wir sonst nur, daß sein Name einmal als Zeuge in Castelfranco 1497 genannt wird. Die Argumentation Chiuppanis, der übrigens selbst seine Ausführungen nur als Hypothese gibt, gelangt doch zu dem Schluß, in Giovanni Barbarella und Altadonna hätte man die Eltern Giorgiones zu sehen: denn so würden die zwei Versionen über die Herkunft des Malers, die Ridolfi kannte, vereinigt. — Es ist nicht schwer, die Schwächen dieser Beweisführung darzutun. Erstens, wäre jener Giovanni, der 1489 in Venedig im Gefängnis war, der Maler, so müßten wir dessen Geburtsjahr wesentlich früher annehmen, als es bisher geschah: oder wir sind in die Notlage versetzt, ihn zum jugendlichen Verbrecher zu machen. Die Annahme aber, er sei 1470 oder früher geboren, würde so viele Schwierigkeiten hinsichtlich der Datierung seinen Arbeiten zeitigen, daß sie a limine abzuweisen ist. Zweitens: es fehlt hinter Giorgio Barbarellas Namen dort, wo er 1497 als Zeuge auftritt, das Beiwort »pictor«. Wäre jener Mann Maler gewesen, so hätte es der Notar vermerkt, wie es Dutzende von Beispielen auch in den Akten von Castelfranco lehren. Demzufolge ist m. E. diese Theorie bereits schwer erschüttert. Zugunsten jener erwähnten Ansicht, daß Giorgione Familienname war, kann heute aber ein neues Dokument, dieses Mal Original, angeführt werden, das Ref. als einziges Resultat angestrengter Forschung im Archiv von Bassano fand: das Testament eines Gasparinus q. Joannis q. Juliani Zorzoni, in Vedelago 1506[1]). Es bestätigt jenes schon zuvor bekannte Dokument durchaus und damit die Ansicht, der Name eines Vorfahren sei, wie es öfter vorkommt, später Familienname geworden. In Venedig aber wußte man, als Giorgione lebte, kaum etwas davon: er hieß dort offiziell »Zorzi da Castelfranco«. Der Name Giorgione ist durch Paolo Pino und Vasari in in die Literatur eingeführt worden. *G. Gr.*

⊙ Walter Bombe veröffentlicht in L'Arte (XII, Heft 5) ein Portät des Feldherrn **Alessandro del Borro** in der Sala del Consiglio zu Arezzo, auf Grund dessen er bestreitet, daß das bekannte Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums diesen berühmten Feldherrn und Besieger des Barberini-Papstes Urban VIII., dessen Fahne unter seinen Füßen liegt, darstelle.

⊙ Den **Maler der Holzhausen-Bildnisse,** von denen ein Teil mit dem Monogram C. v. C. bezeichnet ist, will Heinz Braune in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (II, Heft 12) mit dem von Gwinner erwähnten Frankfurter Künstler *Conrad Faber von Creuznach* identifizieren, da dieser der einzige ist, auf den die Signatur paßt, und der gleichzeitig zwischen 1529 und 1551 als Porträtist Frankfurter Patrizier in Betracht kommt, — solche sind auf sämtlichen fraglichen Bildern dargestellt, soweit sie überhaupt bestimmbar sind, mit Ausnahme von nur einem, das auf das benachbarte Mainz weist.

Zur Angelico-Frage. Herr Dr. A. Wurm schreibt uns: F. Knapp hat in Nr. 4 dieses Blattes meine Arbeit über Fra Angelico einer Kritik unterzogen, die sich sehr im allgemeinen bewegt. Darauf einzugehen, muß ich mir hier versagen. Ich kann es um so mehr, als der Kritiker urteilt, ohne selbst eine klare Vorstellung von Wesen und Eigenart dieses bahnbrechenden Meisters der Frührenaissance zu besitzen. Er wüßte kaum zu sagen, ob »Hauptwerke« wie das große letzte Gericht in Florenz, die Krönung im Louvre, das Altarbild in Fiesole mit der Predella in London dem Meister gehören. Und darauf ist gerade der Nachdruck zu legen. Die Scheidung der reinen Schülerarbeiten von den Arbeiten, die in irgend einer Weise des Meisters Charakter tragen, muß die nächste Aufgabe der Forschung sein. Weniger Gewicht wird man vorderhand auf die Aussonderung des Meister- und Schüler-

---

1) Es wird im nächsten Heft des obengenannten Bollettino gedruckt werden.

anteils innerhalb dieser zweiten Gruppe zu legen brauchen. Diese Arbeit ist außerordentlich spinös, und was mein Büchlein darüber bietet, ist eben erster Versuch, über dessen Modifizierungsbedürftigkeit ich mir keine Illusionen mache. Eine systematiche Vorarbeit über Werkstatt- und Arbeitsverhältnisse jener Zeit fehlte. Ebenso bleibt eine *exakte* Untersuchung über den Erhaltungszustand der Bilder, die das Unangeleske in manchen Fällen auf das Konto des Restaurators statt auf das eines Schülers setzen dürfte, eine Forderung an die Zukunft. Wenn meine Schrift Veranlassung ist, daß man jene »Hauptwerke« oder zunächst auch nur das eine oder andere davon aus dem Werk des Meisters ausscheidet, hat sie der Forschung einen Dienst erwiesen, der einigen Dank verdiente. Freilich, ohne genaue vorurteilslose Nachprüfung an den Originalen, die sich ein Kritiker am wenigsten leichtmachen sollte, ist nicht vorwärts zu kommen.

Die Frage würde m. E. am raschesten einer Lösung entgegengeführt, wenn es gelänge, die beweglichen Arbeiten, die unter Angelicos Namen gehen, zu einer Ausstellung in Florenz zu vereinigen. Die unmittelbare Vergleichsmöglichkeit ist unersetzlich. Nicht jeder reist von Florenz nach London und unmittelbar wieder von London nach Florenz, um die bekannten Bilder unter neu gewonnenen Gesichtspunkten zu untersuchen. Und auch das ist nur ein Surrogat. Hat man die Werke beisammen, so entscheidet es sich z. B. leicht, ob die Predella in London denselben Charakter trägt wie die Altartafel in Fiesole. Auch über ihre angeleske oder unangeleske Art ließe sich leichter ins Reine kommen. Wie instruktiv wäre es, das letzte Gericht in Berlin neben dem der Akademie, die Krönung des Louvre oder das Altarwerk in Perugia neben den Altarbildern in Florenz zu sehen! Wie viel leichter ließen sich auch bestimmte Entwicklungslinien ziehen! Daß dieser Vorschlag nicht ganz leicht zu realisieren ist, verhehle ich mir keineswegs. Doch wäre das Licht, das so die »große Dunkelheit und Unklarheit, die im opus dieses religiösen Malers herrscht«, aufhellen könnte, wohl einer ernstlichen Bemühung nach dieser Richtung wert. *Alois Wurm.*

⊙ **Zu den Melozzo - Entdeckungen** der letzten Jahre nimmt *August Schmarsow* in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (II, Heft 11) Stellung. Das Wandgemälde der Verkündigung im römischen Pantheon, das Venturi und Ricci für Melozzo da Forli in Anspruch nehmen, wird dem Antoniazzo Romano zugeschrieben wie dies auch in der Kunstchronik (XXI, Nr. 1) geschehen war. Für das Sebastiansbild der Galleria Nazionale habe Melozzo die Zeichnung geliefert, an der Fertigstellung sei wiederum Antoniazzo beteiligt, der noch einen westumbrischen Gehilfen zur Arbeit herangezogen habe. Die Wandmalerei im Grabmal des Diego Coca in S. M. sopra Minerva, die der Cicerone dem Melozzo gibt, wird einem Genossen des Bartolommeo della Gatta zugewiesen. Das Porträt des sogenannten Roverella in der Galerie zu Faenza, das Muñoz als Melozzo bezeichnete, einem Künstler in der Art des Palmezzano. Die neuerworbene Verkündigung der Uffizien endlich schreibt Schmarsow einem Venezianer, Zeitgenossen etwa des Cima, zu, während er sich betreffs der Rückseiten, der unteren Hälften zweier Heiligenfiguren, die er als bedeutend älter bezeichnet, des Urteiles enthält. Zum Schluß wird der Versuch, die Allegorien aus dem Schloß von Urbino (London, Berlin) dem Justus von Gent zuzuschreiben, zurückgewiesen.

⊙ **Die Chronologie der Werke Grünewalds** bespricht *H. A. Schmid* im Repertorium (XXXII, Heft 5). Er bringt das neuaufgefundene Stuppacher Marienbild mit dem Aschaffenburger Altar in Zusammenhang, datiert es also mit diesem um 1519. Neu ist die Hypothese, Grünewald sei Schüler des älteren Holbein gewesen. Der Gedanke liegt angesichts des Frankfurter Dominikaneraltars Holbeins allerdings nahe. In Frankfurt kreuzten sich die Wege der beiden Künstler anscheinend zum ersten Male. Aber gerade für Holbeins Entwickelung ist diese Reise ohne Frage von einschneidendster Bedeutung gewesen, und man sucht nach den Eindrücken, die ihn trafen, nach den Anregungen, die den tiefgreifenden Umschwung in *seiner* Kunst herbeiführten. Denkt man sich den jungen Grünewald in der Frankfurter Werkstatt Holbeins tätig, was durchaus möglich, aber aus dem Befunde der Bilder nicht beweisbar ist, so müßte man immer noch annehmen, daß der bestimmende Einfluß von dem jüngeren, aber so viel originaleren Künstler auf den älteren Meister geübt wurde und für die Deutung der Kunst Grünewalds wäre wenig gewonnen. Für die Chronologie der Werke Grünewalds ergeben sich gegen die von Schmid im Register des Tafelbandes seiner Publikation über den Meister aufgestellte Folge keine wesentlichen Unterschiede. Nur das Jugendwerk, die Basler Kreuzigung, wird fünf Jahre später, um 1505, datiert, da bis zum Jahre 1503 das Schülerverhältnis zu Holbein angenommen wird. Die Arbeitszeit am Isenheimer Altar wird auf mehr als zwei Jahre veranschlagt, also 1509—11. Aus der Zeit von 1512—17 ist kein Werk erhalten. In die Spätzeit fallen der Aschaffenburger Altar, die Bilder in Karlsruhe, 1524—25 die Predella in Aschaffenburg und der Münchener Mauritius. Die Lebenszeit des Meisters: vermutlich um 1483/5 bis um 1529. *G.*

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 12. 7. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EIN WORT DER ABWEHR IM FLORASTREITE

Von Karl Koetschau

»Der Zeitungsstreit hat hoffentlich ausgelärmt, die ruhige Diskussion der Gelehrten kann also beginnen«. Mit diesen Worten, denen gewiß jeder an der Streitfrage beteiligte Fachmann freudig beipflichtete, schloß der Herausgeber der »Kunstchronik« eine Reihe von Aufsätzen zur Florafrage ab, die er in der letzten Nummer seiner Zeitschrift zusammengestellt hatte. Aber bei näherem Zusehen mußten mancherlei Zweifel an der baldigen Erfüllung seines Wunsches auftauchen. Denn die »ruhige Diskussion der Gelehrten« wurde weder durch Dehios noch durch Paulis Artikel eingeleitet.

Am wenigsten durch den Paulis, der übrigens fast gleichzeitig im »Cicerone« einen zweiten und in den »Bremer Nachrichten« zur Beruhigung der irregeleiteten öffentlichen Meinung seiner Stadt einen dritten Aufsatz geschrieben hatte, damit nur ja der böse Gegner mausetot geschossen würde. Wie die Tagespresse bemühte sich Pauli eifrig, alles, was ihm in dem Kampfe tadelnswert erschien, den Verteidigern der Flora zuzuschieben, die Redlichkeit der englischen Angreifer ins hellste Licht zu rücken und auf die Gesinnung der deutschen Angegriffenen so viel Schatten fallen zu lassen als irgend möglich. Wohl verstanden, in allererster Linie auf die Gesinnung. Bode und, wie die Tagespresse oft gesagt hat, »die um Bode«, denen übrigens von vornherein das Recht der freien Meinungsäußerung bestritten wurde, als wäre ein jeder Untergebener ein feiler Knecht, Bode und die Seinen wurden des »leichtherzigen Ignorierens sehr beachtenswerter Zeugnisse und Tatsachen« geziehen, obwohl sie sich bemühten, auf jeden Einwurf der Gegner einzugehen und die geforderten Untersuchungen willig anstellten. Und was wurde nicht alles verlangt. Aber sie achteten, um keinen Einwand der Gegner als von vornherein für sie nebensächlich erscheinen zu lassen, der gewichtigen Bedenken nicht, die sie als Museumsbeamte vor folgenschweren Eingriffen in die Existenz des Kunstwerkes haben mußten, Bedenken, die gerade ein Museumsdirektor wie Pauli zu würdigen verstehen sollte. Doch wir hätten uns *wehrlos* erschlagen lassen müssen. Daß wir in England Nachforschungen über die Glaubwürdigkeit der gegen uns aufgestandenen Zeugen vornehmen ließen, war ein schweres Unrecht gegen diese Braven, und der damit Beauftragte, Hans Posse, muß denn dafür auch im »Cicerone« von Pauli sich strafen lassen. Lucas und Whitburn sind wahrheitsliebende, unbeeinflußte, von einander unabhängige Zeugen, Tolfree aber, der für uns spricht, ein leerer, verdächtiger Schwätzer. Wird Pauli auch dann noch auf seine englischen Zeugen bauen, wenn er die Zuverlässigkeit der von Cooksey Gelenkten so vortrefflich beleuchtet sieht, wie es sich bei der oft zitierten malerischen Vorlage nunmehr herauszustellen scheint. Vielleicht macht sich Kollege Pauli selbst die Freude, der Literatur über dieses Bild nachzugehen. Aber: »Tut nichts, der Bode wird verbrannt«. Wir *müssen* leichtsinnig gewesen sein trotz des Aufwandes von Zeit und Mühen, die wir uns es kosten ließen, alles und jedes nachzuprüfen. Nur die anderen haben alles peinlich untersucht — bis auf die Aussagen der Engländer. Die konnte man ja ohne weiteres beschwören.

Doch weiter. Wir haben »eine nichtamtlich bestätigte kaiserliche Äußerung rasch verbreitet«. Wer forderte doch das kaiserliche Wort? Wir oder die Presse? Die Zeitungen stehen zur Verfügung, in denen laut darnach verlangt wurde. Und als der Kaiser in Gegenwart des zuständigen Ministers die Büste gesehen und seinem Wohlgefallen an dem Kunstwerk und seiner Überzeugung von ihrem Alter und ihrer Echtheit Ausdruck gegeben hatte, sollten wir dann die vorher so laut ausgesprochene Frage unbeantwortet lassen? Was würde man gesagt haben, wenn wir geschwiegen hätten?

Weiter. Wir haben »die öffentliche Meinung tendenziös durch die Presse bearbeitet, haben die bedroht und beschimpft, die nicht an unsere Hypothesen glauben wollten«. Tendenziös bearbeitet? Allerdings, nachdem man in der Presse gelärmt hätte, warum wir uns nicht hören ließen, mußten wir auch vor *dem* Forum Rede und Antwort stehen, vor das wir gefordert worden waren. Wir hätten wahrhaftig gerne geschwiegen, bis wir die Untersuchung vollkommen hätten durchführen und sie in der Fachpresse, voran im Organ der Kgl. Preußischen Kuustsammlungen, hätten veröffentlichen können. Aber Artikel auf Artikel erschien und schloß mit höhnenden Fragen. So mußten wir, uns selbst zum Schaden, das Stillschweigen brechen und stückweise die Untersuchung einem übelwollenden Urteil preisgeben, selbst auf die Gefahr hin, daß wir dabei einmal einen falschen Weg einschlugen. Bekannten wir das ehrlich, so hieß es, wir versuchten

uns von einer Hypothese in die andere zu retten. Ist etwa ehrliches Bekennen einer Ansicht, freimütige Verbesserung von Irrtümern »tendenziöse Bearbeitung der öffentlichen Meinung«? Wenn der gleiche Fall in England sich abgespielt hätte, würden dort die Landsleute so gegen das eigene Fleisch und Blut gewütet, würden sie nicht vielmehr gefordert haben, daß man gegen so unvermutete und so schwere Angriffe den Angegriffenen so lange in Schutz nähme, bis er sein Material gesammelt und durchgearbeitet hätte? Nur gegen uns war die Lynchjustiz das einzig richtige Verfahren. Wir dummen Deutschen haben uns von den Engländern totschlagen zu lassen, ohne zu mucksen. Denn es standen ja Autoritäten gegen uns auf. Man denke, Autoritäten wie Cooksey, wie der jüngere Lucas, wie Whitburn. Und die englischen Fachgenossen? Nun, die staken bis auf Herbert Cook, der vor einem Jahr noch für die Büste war, als er sie in die kunstgeschichtliche Literatur einführte, hinter den Kulissen. Taten auch gut daran, denn nachweislich haben sie das Original nicht gesehen, wie ich trotz Paulis entrüsteter Zurückweisung der kaum mißzuverstehenden Posseschen Äußerung nochmals betonen muß.

Bedroht und beschimpft haben wir endlich alle die, die nicht an unsere Hypothesen glauben. Im Berliner Lokalanzeiger erschien ein Artikel, der mit den Gegnern der Flora arg umsprang. Nichts konnte den Freunden des Kunstwerkes unerwünschter sein als gerade dieser in grausamen Hohn getauchte Ausfall. Natürlich mußte ihn Bode, wenn nicht geschrieben, so wenigstens inspiriert haben. Ich möchte, da dies Gerede nicht aufhört, endlich einmal betonen, daß es nicht der Fall war, weder das eine noch das andere. Aber wer wird das glauben? Unsere Gegner glauben nur den Sendboten der Wahrheit, den Engländern. Und wo sonst sollen wir gedroht und beschimpft haben? Gewehrt haben wir uns, und wir sind auch, wenn es sein mußte, unsänftiglich dreingefahren. Aber mit offenem Visier haben wir gekämpft, keinem sind wir mit Drohungen und Beschimpfungen in den Rücken gefallen. Oder hat Kollege Pauli etwa ähnliches erfahren, als ich ihm unser Material, so gut ich nur konnte, und obwohl er mir seine gegnerische Meinung darlegte, so zugänglich wie nur möglich machte? Nein, alles Reden unsererseits nützt nichts, wir sind und bleiben Gegner, die mit schlechten Mitteln kämpfen. Haben wir doch auch ein Gutachten verschwiegen, das Gutachten eines angesehenen Künstlers. Uns gegenüber hat dieser auch von uns sehr geschätzte, aber nur um sein Urteil, nicht um ein Gutachten ersuchte Bildhauer seiner Meinung keinen bestimmten Ausdruck gegeben, woraus wir allerdings schließen dürfen, daß er nicht für uns war. Er hat insbesondere mir gegenüber, als ich lange mit ihm vor der Büste stand, nur gesagt, daß das rechte Auge der Flora schlechter gearbeitet sei als das linke, während alle anderen, auch die Bekämpfer der Echtheit, immer der umgekehrten Ansicht waren. Sollte etwa diese Äußerung in die amtlichen Gutachten kommen? Pauli schließt an den Vorwurf, daß wir gerade hier geschwiegen hätten, die Ansicht an, es sei diese Unterdrückung um so verwerflicher, als ein Künstler für die Beurteilung der Qualität, die schließlich der Kern des Streites sei, besonders in Betracht komme. Ganz abgesehen davon, in wieweit ein Künstler dazu fähig ist, Kunstwerke zu beurteilen, deren Charakter außerhalb seiner eigenen Kunstweise liegt, auch wir Kunsthistoriker dürfen hier doch wohl mitreden, und mit Pauli war ich mir vor der Flora einig, daß, wenn aller Lärm verklungen sei, wir hier einsetzen müßten. Sind wir so weit, und hat auch Pauli nur noch für das Sachliche der Frage ein Ohr, auf das er kaum erst zu hören angefangen hat, so werde ich mich freuen, ihm auf dem Kampfplatz wieder zu begegnen.

Und nun zu Dehio. Hier kann ich mich wesentlich kürzer fassen. Ich bewundere seinen Mut, von der Einsamkeit seiner Studierstube aus sich zu einer Frage zu äußern, die längst keine Antwort mehr heischt, da Bode in »Kunst und Künstler« ausführlich über die Restaurierung der Büste gesprochen hat, Miethe in seinem Gutachten darauf eingeht und auch ich in dem von ihm angeführten Aufsatz schon früher darauf hinwies, zu einer Frage, für deren Beantwortung bisher jeder die Kenntnis des Originals als dringend nötig erachtete. Abgesehen davon, daß mir das »Scharfrennen« gegen offene Tore unverständlich bleibt, liegt hier nicht ein schwerer methodischer Fehler des Herrn Professors vor, den seine Schüler hoffentlich niemals bei anderen Gelegenheiten nachahmen werden? Nur nach Photographien in einem Falle urteilen, wo das genaueste Studium des Originals allein Aufschluß bringen kann, heißt nichts anderes, als seine Einwände von vornherein von ernsthafter Diskussion ausschalten. Aber diesen methodischen Fehler schätze ich gering ein im Vergleich zu der Fechtweise, die Dehio für zweckmäßig hält. Er zitiert Worte von mir, *die ich auf die Lucassche Photographie angewandt habe,* und verwertet sie dazu, um das Gesicht der Büste herabzusetzen. Photographie und Büste hielt ich nicht für identisch und mit mir war neben vielen anderen z. B. selbst ein so erfahrener Beurteiler von Photographien wie Geheimrat Miethe vor seiner photogrammetrischen Nachprüfung der gleichen Ansicht. Nun, ich würde heute über die *schlechte* Lucassche Photographie, obwohl ich mich inzwischen habe überzeugen müssen, daß sie nach unserer Büste gemacht ist, noch genau so urteilen, das Original aber trotzdem mit denselben Worten preisen wie damals in der »Allgemeinen Zeitung«. Denn eine schlechte Photographie gibt die Vorlage eben verzerrt wieder. Und ich verpflichte mich, unter denselben mangelhaften Bedingungen der Aufnahme, die bei der Lucasschen Photographie vorlagen, es zu erreichen, daß in einer nach dem Straßburger Professor der Kunstgeschichte Georg Dehio gemachten Aufnahme niemand den geschätzten Verfasser der »Kirchlichen Baukunst«, sondern jeder nur den Verfasser des Artikels in der letzten Nummer der »Kunstchronik« erkennt.

* * *

WEITERES ZUR FLORABÜSTE IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

In meinem letzten Artikel über die Florabüste hatte ich es nicht für nötig erachtet, auch auf die von Herrn Tolfree in Southampton verbreitete Hypothese einzugehen, nach der die Büste, ein Renaissancewerk des 16. Jahrhunderts, aus dem Besitz des Lord Palmerston stamme; denn die Glaubwürdigkeit des genannten Zeugen war inzwischen durch einen Brief des Herrn Cooksey an die »Times« vernichtet. Da dieser am 16. Dezember erschienene Artikel der Aufmerksamkeit der verehrlichen Redaktion der Kunstchronik entgangen war, als sie am Ende der Aufsätze über die Flora in der letzten Nummer eine Nachricht betreffs Tolfree hinzufügte, so erlaube ich mir aus der Times-Nummer hiermit einiges wörtlich zu übersetzen. Ich schicke voraus, daß Herr Tolfree behauptet hatte, es habe nach dem Tode von R. C. Lucas eine Auktion eines Teiles seines künstlerischen Nachlasses stattgefunden, als deren Leiter von ihm die Firma Perkins and Sons bezeichnet wird. *Von dieser Auktion habe er, Tolfree, die Büste ausgeschlossen, da sie nach Ansicht seiner Chefs, der Auktionsleiter, das Eigentum des Lord Palmerston oder seiner Erben sei.* So zu lesen in dem amtlichen Bericht des Herrn Dr. Posse über seine Nachforschungen in England. — Ich habe hierauf bereits erwidert, daß es sich, selbst wenn man dieser Nachricht Glauben schenken will, nur um eine *Hypothese* handeln könne, der andere gewichtigere *Zeugnisse* entgegenstehen. Zu allem Überfluß erfahren wir nun aber, daß Herr Tolfree mit dieser Behauptung und mit seinen ferneren Behauptungen, daß zufolge des Testamentes von R. C. Lucas einige seiner Arbeiten zerstört seien und daß der Testamentsexekutor ein gewisser Herr Rogers gewesen sei, sich, gelinde gesagt, im Irrtum befindet. Herr Cooksey veröffentlicht zunächst das holographische Testament von R. C. Lucas, in dem er als Testamentsexekutor seinen Sohn A. D. Lucas und nicht Herrn Rogers einsetzt, wobei kein Wort von der Zerstörung gewisser Arbeiten gesagt wird. Ferner aber erfahren wir, daß *die Firma Perkins and Sons, die angeblich die Auktion veranstaltet haben sollte*, nach Angabe des Sohnes Lucas bei der Veräußerung des väterlichen Nachlasses *nicht in Tätigkeit getreten ist.* Es hat damals *überhaupt keine Auktion* stattgefunden; vielmehr wird ausdrücklich konstatiert: »*das künstlerische Besitztum in Chilworth wurde bei dem Tode des Herrn R. C. Lucas nicht verteilt oder weggegeben.*«

Im übrigen wird über den Zeugen folgendes gesagt: »Herrn Tolfrees Feststellungen über diesen Punkt (— die Existenz der Büste vor 1846 —) *werden rundweg bestritten von Personen, die zum mindesten ebenso verläßlich sind und besser in der Lage, die Tatsachen zu wissen, als Herr Tolfree, was durch unzweifelhafte urkundliche Belege bestätigt werden kann.* Trotzdem war es dem Herrn Tolfree gestattet, unbeschämt und ungescheut in Ihren Spalten (— den Spalten der Times —) vor den Augen der Welt nicht eine Rechtfertigung oder Erklärung der unbegründeten Behauptungen zu veröffentlichen, die ihm in dem Sachverständigenbericht des Berliner Museums zugeschrieben werden, sondern einen Mischmasch phantastischen Unsinns und weiterer — na — *Ungenauigkeiten*«. Da Herr Tolfree auf diese sehr energische Abfertigung die Antwort schuldig geblieben ist, so dürfen wir ihn wohl getrost zu einigen anderen inzwischen erledigten Verfechtern der Echtheit oder des Altertums der Flora rechnen.

Im übrigen enthält der erwähnte Brief des Herrn Cooksey einen Schlußpassus, der es wert ist, der Vergessenheit entrissen zu werden. Ich übersetze auch diesen, so gut ich kann: »Wenn Herr Tolfree doch nur die Bereiche der Phantasie verlassen wollte und erzählen, was sich *in Wirklichkeit bei dem historischen Diner mit dem geheimnisvollen fremden Herrn und seinen Begleitern ereignet hat und uns die Art und den Umfang seiner damaligen und späteren Verhandlungen mit ihnen mitteilen wollte,* so würde er vielmehr zur Feststellung der Wahrheit beitragen, als indem er den Beamten des Kaiser-Friedrich-Museums sein persönliches Zeugnis über ihre hohen künstlerischen Fähigkeiten ausstellt, welches sie, wie ich überzeugt bin, nach seinem wahren Werte einschätzen werden.« *G. PAULI.*

DIE NEUORDNUNG DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

Samstag, den 18. Dezember vormittags 11 Uhr, wurde die Alte Pinakothek zu München dem allgemeinen Besuch wieder frei gegeben, nachdem ihre Tore Wochen lang fest verschlossen waren und man nur gelegentlich durch Eingeweihte Andeutungen über die eifrige und geheimnisvolle Arbeit in ihrem Innern hatte erhaschen können. Die Neugierde, was sich den Augen beim ersten Besuch darbieten werde, war sehr groß; so groß, daß man eine bedeutende Anzahl richtiger und echter Münchner am 18. und 19. der Galerie zuwandern sah, was sicher in den nächsten zwanzig Jahren nicht wieder vorkommen wird. Auch Künstler wurden als seltene Gäste in größerer Menge gesehen, welches Faktum ich eigens verzeichne, da leider immer noch Böcklins Wort gilt, daß man in München, wenn man keinem von der Zunft begegnen wolle, in die Pinakothek gehen müsse. Im allgemeinen scheint nun der erste Eindruck auf das Publikum doch ein bedeutender gewesen zu sein und man mag gefühlt haben, daß hier eine energische und umsichtige Hand, geleitet von gutem Geschmack, am Werk war. Ob nicht noch Angriffe nachkommen werden, müssen wir erst abwarten.

Schon vor Jahren hatte man sich mit dem Gedanken getragen, die Pinakothek durch Ausscheidung einer Anzahl weniger bedeutender Gemälde von unnötigem Ballast zu befreien, um dadurch den guten Werken Luft und Atmungsmöglichkeit zu verschaffen. Geheimrat von Reber hatte zu diesem Zweck ca. 60 Bilder ausgewählt, die den Filialgalerien zugewiesen werden sollten. »Sollten« sage ich, denn vorher trat eine unserer berühmten Kommissionen, die die Auswahl zu prüfen hatte zusammen, damit nicht durch allzu extravagante Reformationsgelüste ihres Leiters

die Galerie geschädigt werde. Und so kam es, daß von den 60 Bildern nur sechs für unwürdig befunden wurden, die Räume der Pinakothek zu zieren, die übrigen ließ man ruhig hängen und sie hingen wohl auch heute noch da, wenn — nicht inzwischen Hugo von Tschudi gekommen wäre. Mit seinem Dienstantritt am 1. Juli 1909 scheint eine neue Zeit für die Galerie angebrochen zu sein und über die ersten Früchte seiner Tätigkeit habe ich heute zu berichten. Die Mängel unseres Pinakothekbaues, sowie der Hängeweise der Bilder sind jedem klarsehenden Besucher Münchens so bekannt, daß ich es mir sparen kann, hier noch einmal darüber zu sprechen. Herrn von Tschudis Bestreben ging vor allem dahin, das Gute, soweit es mit den zur Verfügung stehenden Mitteln möglich war, ins rechte Licht zu setzen, dem Beschauer durch Konzentration auf das einzelne Kunstwerk den Genuß zu erleichtern, die ganze Sammlung zu vereinheitlichen. Daß zu diesem Zweck eine große Anzahl minder wertvoller, wenn auch oft ganz guter Gemälde auswandern mußte, war ein Gebot der Notwendigkeit und nicht zu umgehen. Ich schätze ihre Zahl auf mehrere Hundert, will aber gleich bemerken, daß manches wieder in die Galerie zurückgehen wird, sowie einmal die unbedingt nötigen Anbauten bewilligt und vollendet sein werden. Es ist also auch diese Neuordnung nur als eine provisorische zu betrachten. Der durch die Lichtung des Gemäldebestandes gewonnene Platz erlaubte eine weiträumigere Aufstellung des Zurückgebliebenen; Hochgehängtes wurde heruntergenommen, ausgezeichnete Stücke wurden aus dunklen Ecken hervorgeholt, einzelne in vielen Exemplaren vertretene Meister und ebenso Schulen möglichst vereinigt, bedeutende Werke aus den Filialgalerien eingezogen und vor allem: man war bestrebt, nur Qualitätswerke zu zeigen. Wenn es nun bei späteren günstigeren Raumverhältnissen noch gelingt, weitere Prachtstücke der Provinzmuseen in die Pinakothek zu versetzen, so wird dieselbe weitaus die erste Galerie zu nennen sein, die Deutschland besitzt. Um die Lichtverhältnisse zu heben und die Bilder besser zur Geltung zu bringen, suchte man sich mit neuen Wandbespannungen zu helfen, d. h. man überzog die alten einfach mit einem Farbanstrich. So stehen die altdeutschen und altniederländischen Bilder jetzt auf *weißem* Grund, der in den Kabinetten vorzüglich, in den beiden Sälen jedoch etwas kalt und kreidig wirkt. Ein leicht gelblicher Ton wäre hier vielleicht besser gewesen. Grüner Grund findet sich in Saal V (früher mit dem großen Gaspar de Crayer) im van Dycksaal (VII), sowie im Venetianersaal (IX), während der Spaniersaal (XI) auf ein feines Grüngrau, der französische Saal (XII) auf ein unklares graugrün gestimmt ist. Die grüne Farbe in den drei oben genannten Sälen scheint mir nicht ganz günstig, namentlich die Venezianer fordern einen dunkleren Grund, wenn ihre Farben nicht zu schwarz erscheinen und stark beeinträchtigt werden sollen. Auch in den niederländischen Kabinetten (Rembrandt, Ruysdael usw.) empfinde ich das giftige Grün etwas störend. Das sind eben Fehlgriffe, die dem geläutertsten Geschmack passieren können, da die endgültige Wirkung und Beurteilung eines so gestalteten Raumes gewöhnlich erst möglich wird, wenn alles an seinem Platz hängt und Änderungen infolge Mangels an Zeit und Mitteln ausgeschlossen sind. Ihre alte, meist dunkelrote Bespannung behielten der erste Saal mit den Niederländern (IV), der große Rubenssaal (VI), der Saal der Frühitaliener (VIII), der große Seitenlichtsaal mit den Spätitalienern (X) und zum Teil die entsprechenden Kabinette. Die übrigen Kabinette haben vielfach ganz helle Farben bekommen (englisches Kabinett hellgelb, französisches Kabinett hellgrau, Kabinett der späten Deutschen grau) und machen einen ungewöhnlich vornehmen und einheitlichen Eindruck.

Raum verschaffte man sich außer durch Entfernung von Bildern durch Behängung der in die Seitenkabinette führenden, durch Vorhänge verdeckten Türen, sowie durch Einziehung zweier Doppelwände in den kleineren Rubenssaal (Kab. XII). Bei diesem Meister hat man auch die umfassendsten Änderungen in der Aufstellung seiner Werke vorgenommen. Da man, wie schon erwähnt, bestrebt war, mit den Gemälden möglichst auseinander und herabzurücken und nie mehr als zwei übereinander hängen wollte, andrerseits aber natürlich auch keines dieser Prachtstücke ausscheiden wollte, so mußten eben die nebenanliegenden Säle und Kabinette mit in Anspruch genommen werden. Das Gesamtbild ist nun so, daß im bisherigen Rubenssaal (VI) nur die größten (räumlich gesprochen) seiner Werke verteilt sind, während eine Anzahl der früher hier untergebrachten Stücke (der Früchtekranz, die großen Porträts der Fourment, der Kindermord, das Selbstbildnis mit Isabella Brant, Thulden, Brant, Schäferszene, Engelsturz usw.) in dem davorliegenden Saal (V), den sie mit Jordaens, Fyt und anderen teilen, ihren Platz gefunden haben. Wenn auch nicht ganz befriedigend, so ist es doch die beste Lösung, die unter den Umständen möglich war. Eine Glanzleistung von Herrn von Tschudis Hängekunst bilden die drei durch Einziehung der zwei Doppelwände in den kleineren Rubenssaal entstandenen Kabinette. Vor allem ist es sehr zu begrüßen, daß hier die Skizzen zum Medicizyklus zugänglich gemacht wurden und daß man die beiden Halbfigurenporträts der Fourment einander gegenüber in gutes Licht gesetzt hat. Die Niederlage Sanheribs und die Bekehrung Pauli sind aus der Höhe heruntergenommen und in die Nähe der verwandten Amazonenschlacht gehängt worden. Der Spaziergang im Garten scheint zu einem neuen Bild zu werden, soviel intimer und inniger ist seine Wirkung jetzt. Das kleine Jüngste Gericht wurde drehbar gemacht, um eine Betrachtung der großzügigen Landschaft auf der Rückseite zu ermöglichen. Einige kleinere Stücke wie die Susanna und der Kruzifixus fanden noch in dem anstoßenden Kabinett XIII Platz, so daß also die früher in zwei Räume zusammengepferchten ca. 80 Rubensbilder sich nun auf sechs Räume verteilen.

Aus dem Venetianersaal ist der große Tiepolo (Anbetung der Könige) in den anstoßenden Seitenlichtsaal versetzt worden, wo er in ausgezeichneter Be-

leuchtung glänzend zur Geltung kommt. Seinen früheren Platz nimmt Tizians Karl V. ein, der jedoch unter dem hellen Grün des Grundes etwas leidet. Überhaupt war mir in diesem Saal Herrn von Tschudis erste Hängung, die alle Tizians möglichst an einer Wand vereinigte, sympathischer. Ein Bild wie die Dornenkrönung braucht auch Erstklassiges in seiner Umgebung. Die Madonna mit dem Bambino, das Männerporträt (Nr. 1111) und die Vanitas sind in der jetzigen Aufstellung etwas gedrückt und wollen nicht mehr so gut wirken wie früher. Auch wird hier das Auge durch das von der Türe einfallende Licht etwas geblendet, da die Vorhänge nicht ganz schließen. Der aus Schleißheim hereingenommene Gonzagazyklus von Jac. Tintoretto, der den oberen Teil der Wände bekleidet, wirkt dekorativ recht gut, ist aber doch ein zu flüchtiges und minderwertiges Machwerk, um seine Versetzung in die Pinakothek rechtfertigen zu können. Ganz ausgezeichnet präsentieren sich der französische Saal, in dem man zwei Prachtstücke aus dem Dunkel hervorgezogen hat, Goudreaux' pompösen Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz und Viviens Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern, und der spanische Saal, in dem das Espolio von el Greco, das Hauptstück der Neuerwerbungen, an einem Ehrenplatz prangt. Es ist mir nun nicht möglich, alle weiteren Säle und Kabinette einzeln zu besprechen, ich weise also nur noch als ganz besonders gelungen auf die altdeutschen und altniederländischen Kabinette, sowie auf das Rembrandt-Brouwer- und das englische und französische Kabinett hin. Ein Wort aber noch über den Saal der Altdeutschen. Man hat auch hier, um Platz zu bekommen, mit vollstem Recht verschiedenes herausgenommen (z. B. zwei der beiden stark verrestaurierten Schaffnertafeln und die sogen. Pseudo-Grünewalds) und versucht, die Perlen dieses einzig dastehenden Raumes noch besser zur Geltung zu bringen. Das ist auch gelungen, jedoch auf Kosten der zwei bedeutendsten Werke altdeutscher Malerei, die wir besitzen, der Dürerschen Apostel. Man gab ihnen ihren Platz links und rechts von der in das nächste Kabinett führenden Türe. Sie gehören aber unbedingt nebeneinander und durch nichts getrennt in die Mitte einer Wand als der künstlerische Kulminationspunkt des ganzen Raumes und dürfen nicht wie Torwächter neben einem Ausgang stehen. Eine Änderung der gegenwärtigen Aufstellung wäre um so mehr zu wünschen, als ihr keine besonderen Schwierigkeiten im Wege stehen. Man könnte nämlich einfach durch Vertauschung einiger Bilder zu einem besseren Resultate kommen. Wenn man an die Wand links von der in das Kabinett führenden Türe in die Mitte die Apostel und zu ihren Seiten die Pacherschen Flügel hängt, so kann man die Wand rechts der Türe den beiden Heiligen aus der Pacherschule, flankiert von den beiden Lucretien, einräumen, wobei noch zu überlegen wäre, ob man die wirklich recht minderwertige Lucretia Cranachs d. Ä. nicht lieber durch ein besseres Stück ersetzt.

Wie schon mehrfach erwähnt, wurde eine große Anzahl von Gemälden aus der Galerie ausgeschieden. All ihre Namen, ja nur ihre Katalognummern zu nennen, ist in dem Rahmen dieses Berichtes unmöglich; dagegen will ich wenigstens die aus den Filialgalerien eingezogenen Werke, die die Bestände der Pinakothek meistens auf das Glücklichste ergänzen, anführen. Der Galerie Schleißheim wurden entnommen:

Hans Multscher, Der Schmerzensmann (76)[1].

Jan Pollak, Die Richter des Klosters Benediktbeuern (63, im Schleißheimer Katalog als »Bayrisch 1494« angeführt).

Die prachtvolle, früher dem Grünewald zugeschriebene Kreuzigung Cranachs von 1503 (181).

Wolf Traut, Joachim und Anna (114, im Katalog als Schule Dürers).

Burgkmair, Der hl. Erasmus und der hl. Nicolaus (92, 93, sie bilden die Flügel zu dem Johannes auf Patmos in der Pinakothek. Zwei weitere Flügel wurden aus der Galerie Burghausen eingezogen).

Zwei Fragmente aus einem Jüngsten Gericht von einem niederländischen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (163, 164, gingen bisher unter dem Titel »Art des Meisters von Großgmain«).

Jacob Cornelisz, Beweinung Christi (29), Der hl. Konstantin und die hl. Helena (30).

Jan Fyt, Drei Stilleben (1106, 1108, 1109).

Gerbrand v. d. Eeckhout, Abigail vor König David (797).

Tintoretto, Der ganze Gonzagazyklus (531—538), Kreuzigung (528).

Velazquez (?), jetzt M. del Mazo genannt, Das Reiterbildnis des Herzogs von Olivarez (774).

Georg de Marées, Selbstbildnis mit Familie (378), Bildnis der Familie des Doktors Winterhalter (379).

Fr. Boucher, Das bekannte nackte Mädchen auf dem Sofa (756).

Hubert Robert, Ein vorzügliches Werk mit römischen Tempelruinen (769).

George Morland, Ein Strandbild (776).

Aus der Galerie Augsburg wurden eingezogen:

Jacopo de Barbari, Das köstliche Stilleben von 1504 (288)[2].

Leonardo da Vinci (?), Weibliches Bildnis (290).

Tintoretto, Christus bei Maria und Martha (309).

Jac. Bassano, Madonna in Trono mit Heiligen (314).

Joh. St. v. Calcar, Der Lautenspieler (306).

Parmeggianino, Maria mit Kind und St. Bruno (298) und ein ziemlich mäßiges, derb gemaltes venezianisches Frauenporträt (296).

Aus der Galerie in Erlangen wurden übernommen:

Alb. Dürer (?), Ein sehr interessantes leider stark übermaltes Sippenbild.

---

1) Die in Klammern beigegebenen Nummern beziehen sich auf den Schleißheimer Katalog vom Jahre 1905.

2) Die in Klammern beigegebenen Nummern beziehen sich auf den Augsburger Katalog vom Jahre 1905.

P. Rubens, Eine kleine Waldlandschaft. (Beide Bilder sind im Münchener Katalog vom Jahre 1908 unter Nr. 251 und 811 verzeichnet.)

Aus dem Nationalmuseum zu München wurden an die Pinakothek überwiesen:

Joseph Vivien, Selbstbildnis des Künstlers (520)[1]), Bildnis des Herzogs Louis Hector von Villars (522).

Louis Tocqué, Bildnis des Pfalzgrafen von Zweibrücken-Birkenfeld (539).

Daß der neue Leiter der Pinakothek auch mit der neueren kunstgeschichtlichen Forschung geht, beweisen eine Anzahl von Umbenennungen in der Galerie. Das früher »Schule des Jan van Eyck« betitelte Bildnis eines alten Gelehrten (219) trägt jetzt die Bezeichnung »Kölnisch um 1470«. Die bisher dem Ulrich Apt zugeschriebenen Gemälde (292, 292a) tragen die Benennung »Niederbayrisch, Anfang des 16. Jahrhunderts«. Die Anton von Worms genannten Heiligen (66, 67) weisen nun den Namen Georg Leinbergers auf, des Bruders des bekannten Schnitzers des Moosburger Altars. Wenn ich nicht irre, geht die Bezeichnung auf Dr. Buchheit zurück. Das »oberdeutsche Porträt von 1533« (299) ist nach der Zuschreibung von H. Braune »Conrad von Creuznach« benannt. Das bis jetzt »Niederländisch, um 1500« betitelte Bild (124) mit Darstellungen aus der Legende der Eremiten Antonius und Paulus zeigt den Vermerk »Französisch?«. Die »dem Patinir verwandte« Landschaft mit dem hl. Hubertus (144) wurde dem Jan Mostaert gegeben, die Darstellung Christi im Tempel von Mostaert (153) dem A. Ysenbrant. Das dem Spanier Antonio Pereda zugeschriebene Bildnis eines Edelmanns (1298), das schon Wilhelm Schmidt in Zahns Jahrbüchern V für vlämischen Ursprungs erklärt hatte, wurde in den Vlamensaal (V) versetzt, wo es die Bezeichnung »Vlämischer Meister um 1650« trägt. Riberas altes Hökerweib (1282) geht jetzt als »Sevillanische Schule um 1640«. Die Kreuzabnahme des hl. Andreas (1280) und der sterbende Seneca (1281) von Ribera wurden dem Luca Giordano zugewiesen. Die beiden Heiligen »Neapolitanisch vom Ende des 15. Jahrhunderts« (1027, 1028), die Karl Voll für einen französischen Meister in Anspruch zu nehmen suchte, gelten jetzt als »Katalanischer Meister um 1500«. Der dem Correggio zugeschriebene Flöte blasende Satyr (1094), den Wilhelm Schmidt schon vor Jahren dem Palma Vecchio gegeben hatte, trägt jetzt diese Bezeichnung.

Zu erwähnen ist auch noch, daß Herr von Tschudi an dem Bilde Rubens' »Meleager und Atalante« die aus späterer Zeit stammenden Anstückelungen entfernen ließ, so daß das Werk in seinen Maßen jetzt mehr mit dem Dresdener Exemplar übereinstimmt; ferner daß der jüngst in London aufgetauchte Rembrandt »David vor Saul«, der in den Besitz der Gebrüder Heinemann übergegangen ist, von dieser Firma der Pinakothek als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurde.

Der Leser wird aus dem bisher Gesagten entnommen haben, daß das Gesamtbild der alten Pinakothek zu München sich wesentlich verändert hat, und zwar sehr zu ihrem Vorteil, wie jeder vorurteilslose und unbefangene Kunstfreund, der nun zum erstenmal die umgestaltete Galerie betritt, wird zugeben müssen. Das Erdrückende, Beklemmende, das diese Unzahl von Bildern unwillkürlich hervorrief, ist verschwunden, man kann freier atmen und sich in den meisten Fällen einem reinen, erhebenden und ungestörten Genuß hingeben. Möge es Herrn von Tschudi nur gelingen, auch in der neuen Pinakothek, die eine umsichtig ordnende Hand noch viel nötiger hat, ebenso Wandlung zu schaffen, und möge es ihm vor allem auch gelingen, ebenso die Bewilligung unumgänglich nötiger Neu- und Anbauten, ohne die ein weiterer Fortschritt der Sammlungen unmöglich ist, durchzusetzen. Dann wird er München eine Dankesschuld aufladen, die die Stadt kaum in der Lage sein dürfte, jemals abzutragen. Möge aber auch das Ministerium auf dem in letzter Zeit eingeschlagenen Wege weitergehen und den Leitern der bayrischen Museen möglichst freie Hand und Selbständigkeit zubilligen und sie nicht, wie wir es in den vergangenen Jahren erleben mußten, durch Vorschriftsketten und die leidigen Kommissionen derartig festbinden, daß jede fruchtbare und ersprießliche Tätigkeit von vornherein ausgeschlossen erscheinen muß. *A. Cr.*

HEINRICH VON GEYMÜLLER †

Auf die Totenliste dieses Jahres ist zum Schluß noch einer der besten Namen der Kunstwissenschaft zu setzen: am 19. Dezember starb in Baden-Baden Heinrich Freiherr von Geymüller. Ich will mit rascher Hand versuchen, einige Striche zu seinem Bilde hinzusetzen.

Sohn eines Österreichers und einer Engländerin; in aufsteigender Linie aus einem alten elsässisch-schweizerischen Adelsgeschlecht; nach frühem Verlust der Eltern in einer Deutsch-Petersburger Familie aufgewachsen; in Paris und Berlin zum Architekten ausgebildet; durch vieljährige Studien in Italien heimisch geworden; verheiratet mit der Tochter eines französischen Grafenhauses, das in mehreren Generationen ausgezeichnete Gelehrte hervorgebracht hat: — so war Heinrich von Geymüller, ob er es wollte oder nicht, Kosmopolit geworden. Das brachte seiner Bildung und Tätigkeit manche Vorteile, zuweilen aber seufzte er auch darüber, zumal über seine Vielsprachigkeit. Alles in allem möchte ich in seiner Geistesrichtung doch das deutsche Element als die stärkste Komponente betrachten. Wieviel immer er auch seinen französischen Lehrern und Freunden verdankte: den tiefsten Einfluß auf ihn hat Jacob Burckhardt geübt.

Ohne Frage nimmt unter den vielen, ja zahllosen großen und kleinen Architekten des 19. Jahrhunderts, die sich auch mit geschichtlichen Studien beschäftigt

1) Die in Klammern beigegebenen Nummern beziehen sich auf den Katalog vom Jahre 1908.

haben, Geymüller, von der wissenschaftlichen Seite her beurteilt, den ersten Platz ein. Ihn unterscheidet von den meisten anderen die rechtzeitig gewonnene Einsicht, daß es sich hier um ein Entweder — Oder handele. Niemand kann ohne Schaden seinen geistigen Schwerpunkt zwischen künstlerischem Schaffen und wissenschaftlicher Kunstbetrachtung beliebig hin- und herschieben. Jede der beiden Tätigkeiten fordert den ganzen Mann. Sobald Geymüller, in dessen Gemüt Ehrfurcht vor dem Großen ein unabweisliches Bedürfnis war, sich der historischen Forschung zugewandt hatte, machte er sie zu seinem einzigen Beruf unter Verzicht auf alle Praxis. Der künstlerische Trieb in ihm ordnete sich unter, ohne zu verkümmern. Wir verdanken ihm historische Einsichten, die nur ein Künstler gewinnen kann. Er hat wertvolle Restaurationen geliefert — aber nur auf dem Papier. Das klassische Gegenbeispiel ist Viollet-le-Duc: bei glänzender Begabung weder recht ein freier Künstler noch ein echter Gelehrter. Kleine und kleinste Viollet-le-Ducs haben wir auch in Deutschland nur zu viel, der Typus Geymüller ist eine Seltenheit. Es ist ein zum Nachdenken auffordernder Gegensatz: auf der einen Seite die vielen alltäglichen Architekten, die sich in naivem Selbstvertrauen jedem architekturgeschichtlichen Problem gewachsen fühlen, weil sie ja doch Architekten seien, — auf der andern Seite ein Geymüller, der in seiner großen Ehrlichkeit sich immer durch das Bewußtsein gedrückt fühlte, daß er in der historischen Forschungsmethode Autodidakt war. Man kann dies akzeptieren, doch nur um ihn in die Reihe jener Männer verschiedenster Wissensgebiete zu stellen, die mit ihrem Autodidaktentum die Wissenschaft reicher befruchtet haben, als bloße Schulgerechtigkeit es jemals tun kann.

Ganz wieder als Künstler zeigte sich Geymüller in der Auswahl seiner Arbeitsstoffe. Nur Gegenstände, bei denen ihm warm ums Herz wurde, konnten seinen Erkenntnistrieb in Schwung setzen. Es zog ihn zur Renaissance, als zu der schönsten Vereinigung des Geistes der christlichen Jahrhunderte mit dem Geist der Antike. Er fand das Feld durch Jacob Burckhardt in den großen Zügen abgesteckt vor, seine eigene Forschung wandte sich sogleich dem zentralen Meister zu, Bramante. Das in der Tradition verblaßte und zerstückelte Bild dieses von ihm am höchsten verehrten Künstlers wiederherzustellen, betrachtete er als die eigentliche Aufgabe seines Lebens. Aber nur in ganz besonnener, geduldiger, jede leiseste Spur erwägender, langsam ausreifender Arbeit sollte es geschehen, wie die Würde des Gegenstandes es allein zuließ. Jetzt stehen wir erschreckt vor der Tatsache, daß er zu lange gezaudert hat.

Geymüllers kleine Schriften sind abwechselnd in vier Sprachen (deutsch, englisch, französisch, italienisch) geschrieben und schon dadurch schwer zu übersehen; es ist dringend zu wünschen, daß ihre Titel demnächst mit bibliographischer Sorgfalt zusammengestellt werden. Weithin bekannt, so daß ich nur an sie zu erinnern brauche, sind drei Hauptwerke. — In den Untersuchungen über die *Entwürfe zur Peterskirche* trat er mit einer Methode hervor, die bis dahin noch nie systematisch ausgenutzt worden war: aus verschollenen, unverstandenen Zeichnungen entwickelte er die innere Geschichte dieses einflußreichsten Bauwerkes der neueren Zeiten. Man vergleiche damit den Stand des Wissens, der durch die erste Auflage von Burckhardts Geschichte der Renaissance repräsentiert wird, und man muß über die Fülle und das Gewicht der neuen Aufschlüsse erstaunen. Auch sah man hier, einstweilen nur in Umrissen, die letzte, größte, bis dahin ganz unbekannte Phase des späten Bramante aus dem Dunkel hervortreten. Knappe, aber wichtige Ergänzungen boten Geymüllers Beiträge zum Cicerone und sein Buch über Raphael als Architekt. — Das Riesenwerk über die *Architektur der Renaissance in Toskana* ist nicht Geymüllers eigener Initiative entsprungen. Ein Kreis von acht jungen deutschen Künstlern, die sich den Namen *Società San Giorgio* beigelegt, hatten den Gedanken zuerst ins Auge gefaßt. Ihm Gestalt zu geben, hätte ihre Begeisterung nicht genügt, wäre ihnen nicht Geymüller zu Hilfe gekommen: er entwarf den eingehenden Plan und übernahm den Text. Durch Geymüllers (unfreiwilliges) Ausscheiden und den frühen Tod der tüchtigsten Mitarbeiter drohte dem großartigen Unternehmen ein unrühmliches Ende durch Versumpfung. Da trat Geymüller in wunderbarer Selbstlosigkeit noch einmal an die Spitze und rettete es. Freilich, für seinen Bramante hatte er damit kostbare Jahre verloren, aber er tröstete sich, daß auch dieses eine nutzbringende Vorbereitung sei. — In anderem Sinne gilt dasselbe von der *Geschichte der Renaissancearchitektur in Frankreich.* Wie mir scheint, ist man sich bei uns noch gar nicht recht klar darüber geworden, welche Summe neuer, an den hergebrachten Lehren gemessen, geradezu revolutionärer Wahrheiten hier dargeboten wird. Für Geymüller selbst war das wichtigste Ergebnis der Nachweis umfassendsten Einflusses der von Bramante herkommenden Tradition. In Frankreich hat man diese Enthüllungen nicht gern gehört. Langsam aber notwendig wird Geymüllers Lehre durchdrungen. Denn sie ist durch eine der bisher angewandten weit überlegene Methode gewonnen. An umfangreicher Archivforschung hatte man es nicht fehlen lassen; Geymüller aber zeigte, daß diese nur in die Irre führt, wenn sie nicht mit selbständiger Stilkritik verbunden ist.

Das Buch über Bramante ist ungeschrieben geblieben. Aber eigentlich nur für uns ungeschrieben. In Geymüllers Geiste lag es fertig da. In seinen letzten Jahren war er am Ziele seines Lebens tatsächlich angelangt: er wußte, wer und was Bramante gewesen ist, er übersah alte historische Fäden, die auf ihn hin und von ihm weiter führten. Nur die zusammenfassende letzte Aufzeichnung fehlte noch. Daß sie nicht erfolgt ist, ist ein Verlust schwerster Art. Geymüller hat sein Wissen um Bramante, gleichsam wie ein persönliches Geheimnis, mit ins Grab genommen. Sein Nachlaß wird vielleicht einige Fragmente ans Licht bringen, mehr kaum, und wieviel Zeit wird verstreichen, bis wieder jemand mit gleicher

Hingebung, gleicher Anempfindungskraft die Aufgabe in die Hand nimmt[1]).

Zur Ergänzung, einem mehrfach laut gewordenen Wunsche nachgebend, lasse ich nun noch die Worte folgen, die ich an seinem Grabe gesprochen habe:

»Ich habe den Freund, von dem wir nun Abschied nehmen, zum letztenmal gesehen an jenem leuchtenden Maientage, an dem wir seinen 70. Geburtstag feierten. Die Antithese ist zu schmerzlich — lassen Sie uns den Blick zu dem hinwenden, was dauert.

Gemeinsame Interessen des Faches führten mich zum erstenmal mit Heinrich v. Geymüller zusammen. Schon in dieser ersten Stunde wußte ich, daß ich noch einen anderen Gewinn, als den gesuchten, einen sehr großen, davongetragen hatte: ich hatte einen *edlen Menschen* kennen gelernt.

Wie mir, so ist es allen den vielen gegangen, deren Gedanken aus der weiten Welt in diesem Augenblick hier zusammentreffen: aus Fachgenossen wurden Freunde. Heinrich v. Geymüller gekannt zu haben, rechne ich zu den Glücksfällen meines Lebens. Ich suche nach einem Gleichnis: wie wenn man in der Konstruktion einer modernen Maschinenhalle plötzlich ein edles Bramantesches Profil auftauchen sähe, so ist er mir in dieser Zeit erschienen. Sein Lebenswerk als Forscher und Schriftsteller zu schildern, wäre der gegebene Ort die Sitzung einer Akademie, nicht hier. In der großen Organisation der wissenschaftlichen Arbeit, die wir uns eingerichtet haben, verschwindet so leicht der Einzelne hinter seinem Werk. Heinrich v. Geymüllers Werke waren Früchte an einem Baum, der auch an sich, als Baum, schön war; einem Baum, den man nicht klassifizieren konnte, weil er nur in diesem einen Exemplar vorkam. Ein merkwürdiger Reichtum lag in seiner Persönlichkeit, ein eigener poetischer Schimmer umfloß ihn. Das kam daher: drei Wesen, die wir sonst nur getrennt zu sehen gewohnt sind, hatten in ihm sich zu einer kostbaren Einheit verschmolzen: der Edelmann, der Künstler, der Gelehrte. Den meisten, die Erfahrung lehrt es, gereicht eine solche Mehrseitigkeit der Begabung und Lebensführung nicht zum Heil; bei starken Charakteren entstehen schwere innere Konflikte, bei schwachen Zersplitterung und Verflachung. Bei Heinrich v. Geymüller war alles in Harmonie. Dies habe ich an ihm am meisten bewundert und ich weiß, es war nicht nur Gabe eines glücklichen Temperaments, sondern sein persönlichstes erworbenes Verdienst. Seine Beschäftigung mit der alten Kunst bedeutete nicht die Ergötzlichkeit eines ästhetisch angelegten Menschen, sondern war erfüllt von ganzem Ernst, ich darf es wohl sagen: von *heiligem* Ernst. Denn jene heitere glänzende Dreiheit, von der ich sprach — des Edelmannes, des Künstlers und des Gelehrten — sie ruhte auf dem Grunde eines tief religiös gestimmten Idealismus. Kunst war ihm eine der Offenbarungen Gottes.

So glaube ich ihn verstanden zu haben und aus dieser hohen Auffassung seiner Lebensaufgabe deute ich mir die tiefe Bescheidenheit, mit der er von seinen Leistungen dachte. Oft habe ich mich versucht gefühlt dieser Bescheidenheit als einer Selbstverkennung zu widersprechen. Aber sie nötigte mir so große Achtung ab, daß ich schwieg. Und diese selbe Achtung verbietet es mir, ihn hier laut zu preisen. *Uns* bedaure ich, daß er nicht alle seine Arbeitspläne hat zu Ende führen können; nur uns, nicht ihn. Was für ihn selbst der Ertrag seiner Lebensarbeit gewesen ist, das war kein Stückwerk. Denn sein schönstes Werk war er selbst. Wir nehmen Abschied von einem Vollendeten.« *GEORG DEHIO.*

1) Aus einem Nachruf in der Deutschen Bauzeitung vom 25. Dezember Nr. 103 wird mir folgender Satz mitgeteilt: »In seinen letzten Lebensjahren ist er in der weiteren Öffentlichkeit bekannt geworden durch sein Auftreten gegen den Ausbau des Ott-Heinrichsbaues des Heidelberger Schlosses und sein Eintreten für die Wiedererrichtung der Hohkönigsburg, Handlungen, die der inneren Beziehungen und Logik entbehrten«. Ich will mit dem Thersites, der dies geschrieben hat, in keine Polemik eintreten. Unter allen Homines bonae voluntatis kann darüber kein Zweifel sein, daß bei den beiden fraglichen Denkmälern die Voraussetzungen durchaus verschieden liegen. Im übrigen hat Geymüller die Wiederherstellung der Hohkönigsburg auch nur unter Reserve gutgeheißen. Die Bedeutung seiner gegen den Ausbau des Ott-Heinrichsbaues gerichteten Ausführungen wird durch diese angebliche Inkonsequenz nicht im geringsten abgeschwächt.

FLORENTINER BRIEF

Unter den Geschehnissen, welche in den letzten Jahren das Gesamtbild der Florentiner Sammlungen nicht unwesentlich verändert haben, ist die Überführung von sechs Figuren Michelangelos in die Akademie ohne Zweifel eines der bedeutsamsten. Bedeutsam namentlich deshalb, weil die vier Kolossalgestalten der »prigioni«, an denen der Meister 1519 arbeitete, und die nach seinem Tode der Neffe Leonardo Buonarroti dem Herzog Cosimo zum Geschenk machte, aus der Umklammerung des Tuffgesteins der Boboligrotte, wohin sie ein im Wollen starker barocker Geschmack versetzt hatte, befreit und zum erstenmal dem Studium — und der Bewunderung — sichtbar gemacht worden sind.

Die Urteile, die man über die Werke hört, lauten sehr verschieden; viele scheinen der Ansicht zuzuneigen, es gehöre die besondere Schulung des Fachmannes dazu, um diesen unvollendeten Figuren gerecht werden zu können. Nichts erscheint mir falscher: so wie sie sind, erwecken sie unmittelbare Bewunderung, eben weil sie in ihrer Nichtvollendung jenen Hauch des lebendigen Schaffens bewahrt haben, der die Zeichnungen großer Meister zu den anregendsten Dokumenten künstlerischen Wollens erhebt. Es ist, fast möchte ich sagen, etwas Dramatisches in ihnen, wenn man hier den quadratischen Block sieht, wie er von den Steinmetzen zubehauen war, dort die Arbeit des starken Bohrers, die dazu diente, die Konturen vom Stein loszuschälen, die groben Meißelschläge an jener Stelle, welche die Formen erst in großen Zügen festlegten, und nun an einzelnen Partien die penible Arbeit vieler Stunden beobachten kann, die dem Stein den Charakter schwellenden Fleisches geben sollte.

Man hat den Eindruck, der Meister habe eben die Arbeit verlassen, als könnte er sie jeden Augenblick wieder aufnehmen, und fühlt sich seltsam bewegt.

Die frühere Aufstellung ließ über manche Dinge im Unklaren; Beine und Arm verschwanden im Gewirr der Tropfsteinbildungen; jetzt präsentiert sich alles dem Auge und kein Zweifel bleibt. Eines namentlich wird gewiß: wer von den früheren Erklärern in ihnen Motive des Tragens fand, ging in der Irre. Thode hat das ganz richtig gesehen. Sie können, so wie sie sind, nur vor die Hermen des Grabmals gestellt gedacht gewesen sein, als grandiose Zierde des Marmorbaues, aber nicht als menschliche Stützen der Architektur. Die bekannte Berliner Zeichnung läßt diesen Umstand klar genug erkennen.

Versetzt man diese vier Figuren in Gedanken an die Stelle, an die sie kommen sollten, so kann man sich nur schwer vorstellen, wie sie mit ihren unruhigen Bewegungen nicht jeden harmonischen Eindruck würden zerrissen haben. Nicht ein einziges Motiv ist ihnen allen gemeinsam und stellte das Architektonische her. Der eine greift mit dem Vorderarm übers Gesicht, der andere, mit tiefgesenkter Schulter, nach unten in die Fessel hinein, die seine Beine umschlingt; der dritte bäumt sich mit Kopf und Rumpf rückwärts und hebt das rechte Bein so hoch, daß es das andere fast rechtwinklig überschneidet, während der vierte mit beiden Armen hinter sich zu greifen scheint und mit dem Körper eine Drehung in der Achse macht. Man hat das Gefühl, daß der Künstler den Zweck, dem diese Figuren dienen sollten, völlig vergaß, als er sie schuf; das göttliche Gefühl des Bildners riß ihn fort; er schuf aus dem vollen Gestein heraus.

Wie wichtige Aufschlüsse sich uns endlich über die Arbeitsmethode Michelangelos in technischer Hinsicht bieten, kann hier nur angedeutet werden.

Zu diesen vier Figuren hat man noch zwei andere Originalarbeiten des Meisters gesellt: den Matthäus, den unvollendeten Koloß, der für den Florentiner Dom bestimmt war, und die Gruppe des Sieges, früher im Hof des Bargello. Diese sechs Werke, die genügen würden, um den Ruhm einer Sammlung auszumachen, hat man in dem länglichen Eingangsraum der Akademie aufgestellt, der zur Tribuna des David hinleitet.

Niemand wird die Umgebung dieser Werke schön finden und loben. Der Raum ist frostig, selbst im Sommer; das Licht ungenügend. Die Gruppe des Sieges ist auch an hellen Tagen eben in ihren Umrißlinien zu erkennen; und wieviel besser stand der Matthäus früher im Hof der Akademie, im offenen Tageslicht, von einer Nische angemessen eingerahmt! Auch sind die Gobelins mit der Schöpfungsgeschichte, so schön sie an sich sind, nicht ganz glücklich als Hintergrund der Kolosse. Der Blick, der diese umfaßt, nimmt notgedrungen auch die Figuren der Teppiche mit auf: und man könnte im Anblick der leidenschaftlich bewegten Prigioni die zierliche Eva hier oder den Rückenakt Adams dort missen. Aber es ist wohl leichter, Ausstellungen zu machen, als unter schwierigen gegebenen Bedingungen Besseres zu schaffen.

Während der Michelangelo-Saal der Akademie vollendet ist, steht die Eröffnung der neuen Räume für Malerporträts und Kupferstichsammlung unmittelbar bevor. Die von Kardinal Leopold angelegte Sammlung, welche nur Selbstbildnisse berühmter Meister umfassen sollte, und an deren Ausdehnung bis auf die Gegenwart gearbeitet worden ist, hat so oft schon den Platz wechseln müssen; nun hat sie gewiß für lange Zeit eine bleibende Stätte gefunden. Es sind im ganzen neun größere und kleinere Räume, am dritten Korridor gelegen. Die weitere Ausdehnung hat es erlaubt, sich ein wenig mit Behagen einzurichten; erfreulicherweise hängen die Bildnisse meist nur in zwei Reihen. Manch einer, der die Sammlung früher kannte, wird Überraschungen erleben; und für allerhand Ausgrabungen Vergessener mag sich hier eine günstige Gelegenheit bieten.

Den Eintretenden fesselt gleich eine prachtvolle Reihe englischer Porträts des 18. Jahrhunderts: Reynolds, Romney, Cosway, Northcote. Ihnen schließen sich die Deutschen mit Dürer, Holbein und Cranach als Mittelgruppe an, dann folgt Velazquez; die eleganten Franzosen — Largillière, Lebrun, Rigaud — vollenden den ersten Raum. Die Vlamen und Holländer des 17. Jahrhunderts nehmen den zweiten Raum ein: hier Pourbus, Mieris, Rubens und Jordaens, dort Rembrandt, zu dessen zwei Uffizienporträts sich, wie ich höre, auch das Jugendbildnis des Palazzo Pitti gesellen wird.

Saal drei wurde den Florentinern eingeräumt, die mit dem Gruppenbild der Gaddi beginnen; dann folgen Filippino und Verrocchios Porträt von Credi, zwei Sartobildnisse; und daß die Bildnisse Leonardos und Michelangelos belassen wurden, sind sie gleich nicht von der großen Meister eigener Hand, wird man nur billig finden. Giorgio Vasari hat neben den Meistern, deren Biographien er verfaßt hat, seinen Platz erhalten. Gegenüber die Gruppe der späteren toskanischen Maler: Allori, Jacopo da Empoli, Cigoli, der kecke Giovanni da San Giovanni mit der Warze, Lorenzo Lippi, Furini.

Was die Sammlung an Nicht-Florentinern der Vergangenheit besitzt, hat der große Raum, welcher folgt, vereinigt. Links dominieren die Bologneser: ein bescheidenes Format wählten die drei Carracci, während Lavinia Fontana es für richtig befand, sich als Halbfigur in Lebensgröße auf die Nachwelt zu bringen; überhaupt haben die malenden Damen (man kann es überall in diesen Sälen beobachten) sich gern in recht großem Format abkonterfeit. Dann folgt die bescheidene Gruppe um Raffael, wo auch Maratta treffend seinen Platz fand. Ein reicher Rahmen des 17. Jahrhunderts umschließt eine kleine Auswahl von Selbstbildnissen in Miniatur. Auf der anderen Hauptwand die venezianische Gruppe mit Tizian als Mittelpunkt; endlich Salvator Rosa, Luca Giordano, Solimena.

Die folgenden Räume bergen die Bildnisse des vergangenen Jahrhunderts: erst Italiener der klassizistischen Periode, mit Canova, Bossi, Appiani be-

ginnend; hier findet man ferner Boldini, Morelli, Vinea. Dann die glänzende Gruppe der Engländer neuerer Zeit: Watts, Hunt, Millais, Leighton, Orchardson, Sargent, Tadema: ein Besitz, den die Zukunft der Sammlung viel beneiden wird. Die Gruppe der Deutschen im siebenten Raum leitet Friedrich Preller ein, über dem Overbecks Bildnis hängt. Eine Neuheit ist ein wuchtiges Porträt Max Liebermanns, der bei der Arbeit voll aus dem Bilde herausschaut; zwischen Anton von Werner und Karl Becker. Ein ebenfalls neues Selbstporträt von Lenbach, dem Stuck und Gebhardt folgen, während gegenüber die Franzosen vereint sind: von David zu B. Constant, Bonnat, Puvis.

Ein kleines Kabinett mit Skandinaviern umfaßt die stets viel bestaunten Bilder von Kroyer und Zorn; hier auch die wenigen Holländer.

In dem langen Korridor, an dessen Ende des Gründers Marmorbild hochmütig auf die ihm fremde Umgebung blickt (wieviel wohler würde ihm in der Mitte des großen Raumes sein, umgeben von den Bildern, die er selbst mit Interesse und Kunstsinn erwarb), hängen Vertreter aller Nationen; darunter namentlich Italiener, deren Namen man sich nicht erinnert, gehört zu haben, und die sich einzuprägen wenige locken wird.

Die Räume, wo früher gedrängt die Malerbildnisse hingen, sind jetzt der Kupferstich- und Zeichnungssammlung eingeräumt worden. Ein schöner Tausch für diese; das volle Licht, das aus den großen Fenstern hereindringt, wird denen, die hier studieren wollen, erfreulich sein. Der sehr große Eingangsraum, den Florentiner Gobelins schmücken, soll in der Zukunft wechselnden Ausstellungen dienen; denn, worauf ich hier hinweisen möchte, die ständige Ausstellung der kostbarsten Zeichnungen ist aufgehoben worden, und alle früher in Rahmen und Schaukästen eingereihten Blätter hat man gleichfalls in die Schränke verschlossen. Die erste Ausstellung wird das ausgezeichnete Werk Bartolozzis verführen, das in erlesenen Drucken vom Künstler selbst zusammengestellt wurde.

Von den folgenden drei Räumen wird der erste den Studierenden zur Verfügung stehen, die gern auch von der hier aufgestellten Handbibliothek, welche mehrere der kostbarsten modernen Zeichnungspublikationen umfaßt, Gebrauch machen werden.

So hat denn die große Reorganisation der Uffizien-Sammlung einen wichtigen Schritt vorwärts getan, und der Tag der Eröffnung, die Corrado Ricci im künftigen Monat selbst vornehmen will, wird ein hochbedeutsames Datum in der Geschichte der alten Medicäer-Sammlung bilden. *G. Gr.*

RÖMISCHER BRIEF

Wie gewöhnlich ist es eine Bauwesendebatte, welche die Bürgerschaft der ewigen Stadt jetzt lebhaft beschäftigt und die Gemüter vieler in Aufregung setzt. Die Saison hatte mit einer über ganz Italien verbreiteten Diskussion wegen der internationalen Kunstausstellung, welche im Jahre 1911 hier stattfinden soll, begonnen, aber während das fast nur die Künstlerkreise interessierte, regen sich über diese Bau- und Stadtregulierungspläne auch viele auf, die keine direkten Beziehungen zur Kunst haben. Die Ausstellungsdebatte befaßte sich mit der brennenden Frage, ob Venedig seine internationale Kunstausstellung, die, um die regelmäßigen Abstände von zwei Jahren einzuhalten, in das fatale 1911 hätte fallen sollen, verschieben würde, um Rom ohne Konkurrenz zu lassen, oder ob man es auf einen Wettkampf ankommen lassen solle. Nun ist die Sache entschieden: Venedig wird in aller Eile eine Ausstellung für das nächste Jahr arrangieren und 1911 wird Rom allein dastehen. Ganz so rasch und leicht läßt sich leider nicht eine Streitfrage erledigen, wie die, ob man Anbauten an das Kapitol dulden, und ob man sich mit der neuen Regulierung der Piazza Colonna ohne weiteres zufrieden erklären soll.

Daß man überhaupt von Anbauten am Kapitol sprechen kann, wird wohl viele überraschen, und es ist wohl angemessen, die Sache möglichst genau darzustellen.

Wie jedermann weiß, besteht das Kapitol jetzt aus drei Gebäuden, aus dem großen Senatorenpalast, dessen Grundfesten auf dem Tabularium ruhen, dessen Hinterfront dem Forum Romanum zugewendet ist, und den zwei kleineren Palästen der Conservatori und des Museums. Bei großen Gelegenheiten, bei Fürstenbesuchen und ähnlichem, ist es eine althergebrachte Sitte, die drei Paläste durch provisorische Brücken zu verbinden, und auf diese Weise eine große Reihe Prunksäle mit dem Schmuck köstlichster Kunstwerke herzustellen. Bei Kaiser Wilhelms, bei Loubets und König Eduards Ankunft wurde jedesmal die provisorische Verbindung hergestellt. Nun haben aber der Bürgermeister Nathan und seine Mitarbeiter den Plan gefaßt, für das Jahr 1911 die Verbindung nicht mehr provisorisch durch hölzerne Brücken herzustellen, sondern durch Bogenbauen die drei Gebäude ständig zu verbinden. Vom Standpunkte der Stadtväter, welche ein herrliches Zeremonienappartement wünschen, wohl eine glänzende Idee, aber doch etwas leichtsinnig für Gelehrte, Künstler und sonstige Menschen, welchen das Kapitol etwas mehr ist, als ein gewöhnliches Rathaus, bei dem es hauptsächlich darauf ankommt, mit allen Bequemlichkeiten versorgt zu sein. Ein wirklicher Sturm ist in den künstlerischen und literarischen Kreisen ausgebrochen und die Sache ist so weit gegangen, daß der Kultusminister den Plan dem Consiglio superiore per le antichità e belle arti, einer Art Senat für den Schutz der Kunstsachen und Monumentalbauten, vorgelegt hat, und man kann jetzt glücklicherweise sicher sein, daß die ganze Sache, wie man hier zu Lande sagt, *Fiasko* machen wird, das heißt, sie wird glänzend durchfallen, und die kapitolinischen Väter werden sich wohl trösten müssen. Dieser Plan der Verbindung der drei Kapitolspaläste ist nicht nur an und für sich eine Unmöglichkeit, sondern muß auch des Prinzips wegen bekämpft werden. Historische, künstlerische Bauten muß man nicht willkürlich ändern und unseren modernen Notwendigkeiten anpassen wollen. Man würde dadurch

an dem auf historisches Empfinden gegründeten Prinzip der Erhaltung, welches als eins der schönsten modernen Errungenschaften angesehen wird, rütteln und die Folgen eines solchen Fehltrittes wären unabsehbar. Was den spezifischen Fall des Kapitols dann betrifft, so sieht jeder einigermaßen gebildete Mensch ein, daß die Hand an ein nach Michelangelos Plänen ausgeführtes Werk zu legen ohne zwingende Notwendigkeit einfach frevelhaft wäre. Man sagt wohl, daß man an der Architektur der Paläste selbst nichts ändern würde, und bedenkt dabei nicht, daß Michelangelos Plan noch mehr als für die Gebäude für die Anordnung des Platzes gilt, daß es dem großen Künstler durch harmonisches Zusammenwirkenlassen von Linien und Maßen gelungen ist, einen kleinen Platz großartig zu gestalten, und daß in seiner großzügigen Komposition nicht nur die Bauten wirken, sondern auch Licht und Fernsicht mächtig mitsprechen. Wenn man sich den Senatorenpalast nicht mehr mit den zwei Ausblicken auf das Forum, sondern durch anschließende Seitenbauten beengt denkt, wird man sich gleich vorstellen können, daß die Fassade niedriger und breiter, also in ihren Verhältnissen gestört erscheinen wird und auch der Turm durch die breitere Unterlage niedriger würde. Auch werden die Seitenbauten das Licht, welches jetzt so hell und freudig auf die herrliche Freitreppe fällt, beeinträchtigen, und man wird die schönen Ausblicke auf die großen Treppen, welche zum Portico del Vignola und nach Aracoeli führen, vermissen. Dies ist so deutlich, daß wohl keine weiteren Erläuterungen nötig sind, um den Verbindungsplan zu verwerfen, aber nicht minder verwerflich erscheint er uns, wenn man ihn vom historischen Standpunkte aus betrachtet. Der Senatorenpalast ist nicht nur das mittelalterliche Rathaus Roms, welches seit dem 12. Jahrhundert n. Chr. besteht, sondern es erhebt sich auf dem römischen Tabularium an der durch das Asylum Romuli geheiligten Stelle, so daß die mittelalterlichen Sagen das Capitolium zum Palladium Roms gemacht haben, zum Sinnbild aller römischen Macht und Herrlichkeit. Als solches ist es bis auf die Neuzeit gekommen, als der Gedanke des einigen, freien Italiens, mitten in den Kämpfen und den Drangsalen der Freiheitskämpfe in dem Kapitol gipfelte und verkörpert wurde. Als feste zinnengekrönte Burg stand das *propugnaculum libertatis* der freien Bürgerschaft seit dem 12. Jahrhundert der päpstlichen und kaiserlichen Herrschaft zum Trotz. Jeder Stein an dem festen Bau ist ein Zeuge erbitterter Kämpfe des wiedererstandenen Senats gegen die Söldner der Päpste, und kein anderer Bau der ewigen Stadt kann wie dieser sinnbildlich sein für die kampfmutige Freiheitsliebe des römischen Bürgertums. Die Renaissancefassade verdeckt die alten Lauben und die massigen Ecktürme zeigen sich nur von den Seiten. Der alte Mittelturm, dessen Glocken so oft das Volk zu den Waffen riefen, hat seinen kriegerischen Zinnenschmuck verloren, aber dem Ganzen haftet noch der Burgcharakter an. Baut die Verbindungen mit den Seitenpalästen und aus der freistehenden Burg wird eine Hoffassade und eine Stimme mehr aus der Vergangenheit wird schweigen. Schon hat die Verbindung der römischen Architekten ihre Stimme erhoben gegen den Plan und überall bereiten sich Proteste vor, so daß man mit Sicherheit auf dessen Vereitelung sehen kann.

Von kleinerer Wichtigkeit ist die Frage von Piazza Colonnas Regulierung. Ein mächtiger Palast, ein Vierzehnmillionenbau mit großen gedeckten Gängen und Passagen, soll dort gebaut werden, durch Masse und Dekoration nicht im Einklange mit dem sonst so harmonischen Platz. Das neue Gebäude sollte sich da erheben, wo vor ungefähr zwanzig Jahren der Palazzo Piombino stand, und der Kampf dagegen wird mit viel weniger Siegesfreudigkeit geführt. Allgemeinen Beifall in allen gebildeten Kreisen findet statt dessen Corrado Riccis Projekt, die Kirche von Santa Maria degli Angeli, in welche Michelangelo den größten Saal der Diokletiansthermen umbaute, und die im 18. Jahrhundert durch Vanvitellis Rundkapelle einen Eingang auf der Seite bekommen hat, wieder zu ihrer einstigen Form zu verhelfen.

Papst Pius IV. beschloß, in den Diokletiansthermen, wo seit dem Mittelalter die kleine Kirche von San Ciriaco gewesen war, eine große Basilika zu errichten, und wie Ascanio Condivi und Vasari erzählen, bekam Michelangelo nach einer Konkurrenz den Auftrag.

Der große Meister wählte das wohlerhaltene Tepidarium und orientierte die neue Kirche nach der Längsachse des Saales, so daß der Eingang gegen Osten zu stehen kam, also in der Richtung, wo jetzt der Zentralbahnhof steht. Das Werk Michelangelos bestand also in einer Wiederbelebung des mächtigen Thermensaales. Nun ließ aber der Meister auch einen Seiteneingang offen, durch welchen man aus der jetzigen Piazza delle Terme, wo der Najadenbrunnen steht, in die Kirche treten konnte. Als man im Jahre 1749 dem seligen Kartäuser Niccolò Albergati eine Kapelle in Santa Maria degli Angeli, welche ja zu der Kartause gehörte, weihen wollte, beschloß man Buonarrotis Eingang zuzumauern und an dieser Stelle die neue Kapelle einzurichten. Mit der Arbeit wurde kein Geringerer als Luigi Vanvitelli betraut und so hat der große Barockarchitekt es verschuldet, daß man den Seiteneingang zum Haupteingang machte, und daß man bei dem Eintreten in Santa Maria degli Angeli nicht mehr den Thermensaal in seiner ganzen Länge vor sich hat und somit der großartige Eindruck vernichtet ist. Corrado Riccis Plan besteht darin, den Seiteneingang zu schließen und den ursprünglichen von Michelangelo wiederherzustellen. Diese Arbeit wird zugleich mit dem anderen größeren Unternehmen, die Thermen von den späteren häßlichen Anbauten zu befreien, Hand in Hand gehen.

Zuletzt noch eine gute Nachricht für die Freunde des alten Roms. Die Arbeiten zur Restaurierung von S. Eligio degli orefici, welches als erster Bau Raffaels gilt, sind in diesen Tagen unternommen worden.

Fed. H.

NEUES AUS VENEDIG

Das Allerneueste für Venedig selbst ist jedenfalls der überraschende Entschluß der Stadtverwaltung, nachdem die achte internationale Kunstausstellung kaum beendigt, die neunte, statt erst in zwei Jahren, schon im Frühling 1910 zu eröffnen. Dieser kühne Entschluß, welcher dem Geschäftsleiter Tradeletto alle Ehre macht, wurde zur Notwendigkeit, wenn nicht die neunte im Jahre 1911 mit der Jubiläumsausstellung in Rom zusammenfallen sollte, oder gleich nachher abgehalten, ein sicheres Fiasko herbeigeführt haben würde. Der patriotische Entschluß der Venezianer hat nicht nur in Rom, sondern durch ganz Italien enthusiastischen Beifall hervorgerufen. Es war die eben am 7. November geschlossene Ausstellung jedenfalls die bedeutendste der bis jetzt hier abgehaltenen, und von wahrer internationaler Wichtigkeit und durch die Sammelausstellungen hervorragender in- und ausländischer Künstler von größtem Interesse. Das finanzielle Ergebnis ist denn auch ein überaus befriedigendes. Die Verkaufssumme war am Schlusse der Ausstellung auf 540791 Lire angewachsen, wozu dann durch nachträgliche Verkäufe weitere 100000 Lire kamen. Es ist dieses Resultat um so bemerkenswerter, wenn man in Betracht zieht, daß die Hälfte der Gemälde unverkäuflich war, und daß gerade diese das Beste der Ausstellung ausmachte. Nach Abzug der Ausgaben bleiben 90000 Lire Gewinn. Ob nun auch bei dieser nächsten Ausstellung das System der Wandergalerie festgehalten werden wird, ist noch unbekannt, doch ist sicher, daß die Ausstellung sich fast nur durch Werke Eingeladener füllen wird. Man scheint in Deutschland die Bedeutung der hiesigen Ausstellungen noch immer zu unterschätzen.

Jedem Besucher Venedigs muß dessen Aufschwung durch die rührige Bautätigkeit in allen Teilen der Stadt in die Augen springen. Große prächtige Schulgebäude entstehen, Krankenversorgungsanstalten, geräumige Arbeiterwohnungen, in welchen allen Anforderungen modernen Lebens Rechnung getragen wird. Erstaunlich ist, daß die meisten dieser Neubauten keinen allzu grellen Gegensatz bilden gegen die venezianische Architektur und nur in wenigen Fällen das Stadtbild verunzieren. In kleineren Gebäuden wird sogar der venezianisch-gotische Stil als maßgebend betrachtet. Die kürzlich enthüllte neue Fassade der Kirche S. Silvestro dagegen ist im Renaissancestil erbaut worden. Weniger erfreulich ist ein großer Palast, errichtet neben dem Fondako dei Tedeschi (der jetzigen Post). Die Restaurationen der monumentalen Kirchen nehmen immer größere Dimensionen an, und werden, den Umständen gemäß, rasch weitergeführt. Das rechte Querschiff in S. Giov. e Paolo ist nun auch von Gerüsten frei und das mächtige Fenster mit den Glasgemälden der Vivavirini unvollkommen wiederhergestellt. Erfreulich ist die Bildung eines Komitees unter dem Vorsitze des vielverdienten Molmenti, welches sich die Aufgabe stellt, die Restauration der Cappella del Rosario mit Eifer zu betreiben. Bekanntlich ist dieselbe, ein Votivdenkmal des Seesieges von Lepanto, im Jahre 1867 ein Raub der Flammen geworden, deren Opfer außer dem wertvollen Bilder- und Skulpturenschmuck der Kapelle das herrliche Bild des Tizian »Tod des Petrus Martyr«, sowie Giovanni Bellinis große Altartafel »Madonna in trono« wurden. Lange nach der Feuersbrunst wurde die Kapelle wieder provisorisch neugedeckt, die Fensteröffnungen wiederhergestellt, der prächtige Altar vor weiterem Einsturze und Zerbröckeln geschützt. Hierbei hatte es durch Jahrzehnte hindurch sein Bewenden. Es wurde zwar beständig gesammelt zum Zwecke des Wiederaufbaues; doch verringerte die Erhebung des Eintrittsgeldes die Gaben, bis durch den Einsturz des Campanile von San Marco das Interesse ganz und gar abgelenkt wurde. Erst als dann die Gebeine des Sebastiano Venier, des Siegers von Lepanto 1907 aus Murano nach S. Giov. e Paolo übertragen wurden, und dessen Bronzestatue von der Hand und ein Geschenk Dalzottos am Portal der abgebrannten Siegeskapelle aufgestellt ward, erinnerte man sich der einst übernommenen Verpflichtung. Weitere zwei Jahre vergingen, bis nun Molmenti die Angelegenheit wieder in Fluß gebracht hat. Es wird sich zeigen, ob er imstande ist, die lächerlich kleine Summe von 17000 Francs, die man zusammengebracht hat, ins wenigstens Zehnfache zu vermehren.

In der Frarikirche ist um so mehr geschehen. Der ganze Körper der Kirche, bis zum Querschiff ist freigelegt und hat seine ursprünglichen Triforien, seine Steinschnittbemalung wieder erhalten. Achtundfünfzig Quadratmeter Gewölbe in der Kreuzesvierung sind neu hergestellt worden. Die Malereien im Hauptchorgewölbe sowie den drei Seitenkapellen rechts sind von der Tünche befreit worden. Die ganze Umgebung der beiden großen Dogengrabmale Tron und Foscari waren al fresco bemalt in reichfarbigen Teppichmustern. Auf Grund des Entdeckten wird nun Cherubini das Fehlende ergänzen. Von welcher Bedeutung für diese beiden einst in Gold und Farben prangenden Denkmäler diese dekorativen Malereien waren, ist beim Aufdecken derselben mehr als je klar geworden. Von den sechs Kapellen des Querschiffes sind nunmehr drei restauriert. Der häßliche Altar der mittleren wurde durch einen neuen Renaissancealtar ersetzt, geschnitzt von V. Cadorin nach Zeichnungen des die ganze Kirchenrestauration leitenden Architekten Ongaro. Sehr schön ist auch der dem Altar vorgesetze Tabernakel in Marmor mit feinster Ornamentik, sowie die schöne Mensa mit ihren zierlichen Säulen. Die Anordnung der übrigen Altäre wird auf Grund der vorhandenen Dokumente geschehen. Sie waren willkürlich versetzt worden. Von der nun beendeten Wiederherstellung der Sakristei mit ihrer malerischen Kapelle der Pesaro und den auch dort entdeckten Fresken ist in diesen Blättern schon früher Mitteilung gemacht worden. Großes Verdienst um all diese Wiederherstellung des früheren Zustandes des lange vernachlässigten so schönen Gotteshauses gebührt dem Hauptgeistlichen der Kirche, dem kunstsinnigen Kanonikus Monsignore Pisanello. Man hofft, daß in weiteren zwei Jahren alle Arbeiten beendet sein werden.

Es ist nicht leicht, einen Bericht aus Venedig abzuschließen, ohne von den Fortschritten zu sprechen, welche der Wiederaufbau des Campanile gemacht hat. Alles Material für den Bau der Glockenhalle, an welcher nun der Bau angelangt ist, ist bereit. Der griechische Marmor für die zahlreichen Säulen derselben mußte seltsamerweise aus Berlin und Düsseldorf herbeigeholt werden. Die sechsundsechzig Bronzesäulen der oberen Galerie sind längst gegossen, ebenso die fünf Glocken, ein Geschenk des Papstes. Ebenso ist der den Turmhelm krönende Engel vollständig wiederhergestellt. Ein mächtiges Gerüst erhebt sich nun auf der Höhe; doch wird die Versetzung all der fertigen Bauteile erst im Frühling vorgenommen werden. An der Zusammensetzung von Sansovinos Loggia wird im Hofe des Dogenpalastes rüstig weitergearbeitet. Die ganze Fassade präsentiert sich bereits in ihrer ganzen ursprünglichen Schönheit. *AUGUST WOLF.*

PERSONALIEN

Professor **Ludwig Knaus** ist von der philosophischen Fakultät der Universität Marburg zum Ehrendoktor ernannt worden.

+ Der kürzlich nach Dresden berufene Architekt **Prof. Herman Bestelmeyer** wurde in Anerkennung der trefflichen Leitung der Arbeiten beim Um- und Neubau der

Ludwig-Maximilians-Universität zu München von der philosophischen Fakultät der Universität zum Dr. phil. hon. causa, von der technischen Hochschule zum Dr. ing. hon. causa ernannt.

Bildhauer Ernst Müller-Braunschweig in Charlottenburg ist vom Regenten von Braunschweig zum Professor ernannt worden.

Oldenburg. Zum Direktor des Kunstgewerbemuseums ist zum 1. Mai 1910 der Hilfsarbeiter am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Dr. **Theodor Raspe**, gewählt worden.

Petersburg. Zum (General-)Direktor der Kaiserlichen Eremitage ist **Graf Dmitri Iwanowitsch Tolstoi**, bisher Adlatus des Verwesers des Russischen Museums Kaiser Alexander III. ernannt worden.

WETTBEWERBE

Die endgültige Entscheidung im **Wettbewerbe für das Breslauer Eichendorff-Denkmal** ist gefallen. Von 60 Bewerbern waren 65 Entwürfe eingelaufen. Drei gleiche Preise fielen Alexander Kraumann-Frankfurt a. M. und den Berliner Bildhauern Encke und Professor Eduard Albrecht zu.

Das neue Rathaus in Spandau. Mit der Ausarbeitung der neuen Ausführungsentwürfe und der Oberleitung der Bauausführung sind die Professoren Reinhardt und Süßenguth, die Erbauer des Charlottenburger Rathauses, betraut worden. Die Architekten hatten in einem engeren Wettbewerb, der unter den Mitgliedern des Berliner Architektenvereins veranstaltet war, den zweiten Preis erhalten. Die Bausumme des neuen Rathauses ist mit $2^3/_4$ Millionen berechnet.

In der Konkurrenz für ein **Reutlinger Gesellschaftshaus** erhielten die Stuttgarter Architekten Rud. Lempp den ersten Preis von 2500 M., Walter Knoblauch und Otto Häckler den zweiten Preis von 1500 M., Hugo Keuerleber den dritten Preis von 1000 M.

Monumentalbrunnen in Buenos Aires. Die in Argentinien ansässigen Deutschen beabsichtigen, dem argentinischen Volke zu der Jahrhundertfeier seiner Unabhängigkeitserklärung im Jahre 1910 einen Monumentalbrunnen im Werte von 250000 M. zu stiften. Der Einlieferungstermin für die Entwürfe (mit der Ausführung dieses Wettbewerbes ist die »Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande« betraut worden) ist bis zum 1. März 1910 verschoben worden. Verteilt werden vier Preise im Betrage von 8000, 5000, 3000 und 2000 M.

DENKMALPFLEGE

Die **Wiederherstellung der Kaiserpfalz in Forchheim** bei Erlangen wird vom dortigen Historischen Verein rüstig fortgesetzt. Der obere Teil eines gotischen Portals mit Wappenmalung aus dem 14. Jahrhundert wurde freigelegt. In der wiederhergestellten Pfalz soll ein **Museum** mit einer vorgeschichtlichen, geschichtlichen und neueren Abteilung gegründet werden.

ARCHÄOLOGISCHES

Der Persische Palast von Ukheithar. Miß Gertrud Lowthian Bell, die seit 1905 höchst erfolgreiche Forschungreisen in Kleinasien, zuletzt mit Sir William Ramsay, unternommen hat und der wir die Aufnahme zahlreicher Kirchen in Kilikien und Lykaonien verdanken, die für die frühchristliche Kunstgeschichte von großer Wichtigkeit sind, hat neuerdings auch die syrische Wüste bereist — östlich von Damaskus bis zum Euphrat reichend — und daselbst einen persischen Palast bei Ukheithar entdeckt, worüber sie in der Sitzung der Society of Hellenic Studies vom 9. November berichtete. Die nordwestliche Grenze des Sassanidenreiches war gegen die Einfälle der Beduinenstämme durch das kleine, halb unnabhängige arabische Königreich der Fürsten der Beni-Lakhmid beschützt. Die glänzenden Paläste dieser Wüstenkönige wurden von früharabischen Chronisten wohl erwähnt, aber diese Region ist so wenig erforscht, daß wir noch in fast vollständiger Unkenntnis der Spuren jener vergangener Zivilisationen verbleiben. Der große befestigte Palast von Ukheithar, den Miß Bell erstmalig untersucht hat, nimmt die erste Stelle unter den Ruinenstätten der Vergangenheit in diesen Gegenden ein. Die Ähnlichkeiten zwischen seinem Anlageplan und dem sassanidischer Paläste, namentlich des Schlosses von Kasr-i-Shirin, machen es klar, daß Ukheithar von persischen Architekten erbaut worden ist. Die größeren aus Backsteinen errichteten Wölbungen sind »par tranches« in der Art der berühmten Gewölbe von Ktesiphon gespannt; die kleineren aus Naturstein mit Bindemitteln zusammengesetzten Gewölbe stehen denjenigen von Firuzabad und Sarvistan nahe. Bogennischen sind angewandt, um breite Wandflächen zu brechen; Reste von Stuckornamenten haben sich hier und da gezeigt. Charakteristische Merkmale an Bogen und Gewölben wie an der Dekoration verbinden die Architektur des Palastes von Ukheithar nicht allein mit der persischen und parthischen Kunst, sondern auch vermittelst dieser mit der früheren babylonisch-assyrischen Kunst Mesopotamiens. In Ukheithar konnte nur ein Beipiel einer Kuppel nachgewiesen werden, und da Kuppelbauten in der parthischen Kunst ganz und gar fehlen, so läßt sich daraus schließen, daß der Kuppelbau in der mesopotamischen Architektur erst sehr spät sich zeigt und daher ein Charakteristikum für die spätere Geschichte der Kunst der Länder zwischen und nächst dem Euphrat und Tigris abgibt. Die Kuppel von Ukheithar ruht auf Kragsteinen; doch findet man den Strebebogen über den Enden der Gewölbe. Das Kreuzgewölbe kommt häufig vor; da man dieses aus der Sassanidenzeit nicht kennt, scheint es wahrscheinlich, daß man den Palast in die frühmuhamedanische Periode datieren muß, wobei auch hellenistischer, durch Syrien herübergekommener Einfluß erwartet werden durfte. Aber trotz solcher Beigaben ist der Palast von Ukheithar eines der schönsten bekannten Beispiele persischer Architektur; und es ist augenscheinlich, daß die Ummayadischen Khalife persische Architekten in Dienst nahmen, um ihre Jagdschlösser auf der Ostseite der syrischen Wüste zu erbauen, gerade so, wie sie syrische Bauleute im Westen herangezogen haben. Miß Bell hat ihre Erfolge in dem wenig bekannten Gebiete ihrer außerordentlichen, bereits früher bewährten Schulung, ihrer Geduld und ihrem Mut zu verdanken; ihre Forschungen sollen noch fortgesetzt und vertieft werden. »Was sie geleistet hat, sollte Männern vorbildlich sein« — hat einmal Strzygowski von Miß Bells Aufnahmen und Arbeiten gesagt, dessen kleinasiatische Kunstideen von den Ergebnissen der Reisen der Dame bedeutende Förderung erhalten haben.

M.

Ein hellenistisches Genrewerk im Metropolitanmuseum. Das Metropolitan Museum of art in New York hat die Statue eines alten Marktweibes erworben, die für das amerikanische Publikum, das bis jetzt nur die höhere griechische Kunst kennen gelernt hat, eine ganze Offenbarung bedeutet. Wir in Deutschland sind durch die »trunkene Alte« der Münchener Glyptothek schon längst mit diesem Genre bekannt. Die amerikanische Statue stellt nicht ganz in Lebensgröße ein Weib dar, dessen geneigte Körperhaltung die Feldarbeit erkennen läßt. Die Arbeit daran ist durchaus realistisch in der Aktion und durch das

Faktum, daß hier eine unliebenswürdige Schöpfung der Natur in einer ihrer wenigst schönen Formen vorliegt: die eingefallenen Wangen, die alten erschöpften Augen, die harten Linien um den Mund, der verwelkte Nacken und die fleischlosen Brüste. Die Statue wurde in Rom 1907 in dem Keller eines alten Gebäudes, das abgerissen werden sollte, gefunden. Der hervorragende Archäologe des Metropolitanmuseums, Edward Robinson, schreibt darüber in dem Novemberbulletin dieses Museums: Alle in diese Klasse gehörigen Werke stammen aus der Periode des Niederganges, da technische Virtuosität an die Stelle der früheren höheren Ideale getreten war. Sie sind typisch für die Phase des hellenistischen Zeitalters, die mit dem Tode Alexanders des Großen begann und bis zur römischen Eroberung der Stätten griechischer Zivilisation dauerte. Leichte Spuren von Bemalung lassen sich noch sehen und man muß froh sein, daß die Bemalung so weit geschwunden ist. Denn in ihren ursprünglichen Farben muß das alte Weib von erschreckender Häßlichkeit gewesen sein. — *M.*

Die russischen Kunstforschungen in Saloniki. Das russische archäologische Institut hat neuerdings einen Bericht über die in den Jahren 1907 und 1908 in Saloniki vorgenommenen kunstwissenschaftlichen Untersuchungen veröffentlicht. Die Menge sowohl wie der Wert der in den drei Kirchen St. Demetrios, Sa. Sophia und St. Georg entdeckten Überreste lassen Saloniki direkt hinter Ravenna für byzantinische Kunst rangieren. Die unter der Kontrolle des Institutes durch seinen Direktor Uspenskij gemachten Forschungen waren in erster Linie auf die Demetrioskirche konzentriert. Zur Zeit der türkischen Eroberungen waren die Mosaiken in der Kirche mit einem Bewurf verdeckt worden. Vor einiger Zeit ließ die türkische Regierung einige Reparaturen vornehmen, und bei dieser Gelegenheit kamen die Mosaiken wieder zum Vorschein, allerdings nur für kurze Zeit. Als Uspenskij sich damit zu beschäftigen begann, hatten die Arbeiter bereits einen Teil der Mosaiken wieder zugedeckt; nur in dem Schiff, im nördlichen Transept und in den Seitengängen konnte er noch detaillierte Untersuchungen vornehmen. In allen Kompositionen ist der heilige Demetrios, der Patron von Saloniki, die Hauptperson. Er kommt ungefähr ein Dutzend Mal in verschiedenen Stellungen vor. Einmal ist er in einer muschelförmigen Nische stehend dargestellt; er trägt ein weites Gewand, das mit Gold eingefaßt und mit einem breiten Band verschnürt ist. Nahe dabei erscheint der heilige Demetrios in einer Gruppe von drei Personen. Zu seiner Rechten stets der illyrische Präfekt Leontios, zu seiner Linken Eusebios. Auch Bilder der heiligen Jungfrau sind an verschiedenen Stellen zu sehen. Sie sind von ganz besonderem Interesse, da sie die ältesten Darstellungen der Mutter Christi in Erinnerung bringen, wie z. B. der Madonna in der Kirche von Kitti bei Larnarka auf Cypern. Die Panaghia kommt in allen Gruppen vor, die von dem heiligen Demetrios vorgenommene Wunderkuren darstellen, obwohl die Legende hier von einer Intervention der Jungfrau nichts erwähnt. Im Hintergrund der Gruppen sind Landschaften, Architekturdetails und Kultusobjekte zu sehen. Auch findet sich eine Serie von Medaillons mit Heiligendarstellungen. — Die Annalen von Saloniki berichten, daß die Basilika des heiligen Demetrios im 7. Jahrhundert durch Feuer zerstört wurde; so müßte man eigentlich annehmen, daß die nunmehr entdeckten Mosaiken in die Zeit des Wiederaufbaues der Basilika zu setzen sind. Uspenskij aber gibt Gründe dafür an, daß man viele dieser Mosaiken in eine frühere Zeit setzen kann; so muß auch die Zerstörung der Türken eine nur partielle gewesen sein. Eine Inschrift gibt als Datum der Wiederherstellung die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts, die Regierungszeit Leos des Ikonoklasten an. Das Charakteristikum der Salonikianer Mosaiken ist ihre Realistik. Die Szenen sind aus dem wirklichen Leben genommen, Mystik und Symbole fehlen ganz und gar. Die Zeichnung ist klar und kräftig, und die in voller oder Dreiviertelansicht gegebenen Gesichter sind charakteristisch. Der Hintergrund ist meistens von Blau gebildet, Silber ist für den Nimbus gebraucht, Perlmutter fehlt für die Kleider. Für die Mosaiken sind Würfelchen benützt, die für die Gesichter in noch kleinerem Format als für den übrigen Teil der Komposition gebildet sind. *M.*

Das syrische Heiligtum auf dem Janiculum. Im Anschluß an die ausführlichen Mitteilungen über die außerordentlich wichtigen Entdeckungen Gaucklers auf dem Janiculum beim alten Hain der Furrina oder der Furrinae, wo Gaius Gracchus den Tod fand (s. Kunstchronik XX Sp. 877/8), entnehmen wir noch dem Bulletin de l'art ancien et moderne folgendes. Das rätselhafte Idol — eine Statuette in vergoldeter Bronze — lag in einer Art dreieckiger Höhlung, die ausgemauert war. Die Höhlung selbst war in der Mitte einer octogonalen Cella hergerrichtet, deren Form die Baptisterien der ersten Christen in Erinnerung rief. Man darf in dieser Cella einen für die Feier der Mysterien und die Einweihung der Mysten in den syrischen Kult bestimmten Raum sehen. Das Idol ist eingewickelt wie eine Mumie; ein Drache mit gezacktem Schopf ist siebenmal um ihn gewunden. In die Windungen des Ungeheuers waren sieben Henneneier in fortlaufender Richtung niedergelegt. Durch den Moder sind sie zersprungen und ihr Inhalt hat sich nach rechts und links entleert. Gauckler nimmt nunmehr an, daß man in dieser Statuette nicht, wie man angenommen hatte, einen mithriatischen Chronos — sondern eine aus dem Ei schlüpfende Atargatis sehen muß. Wie Arnobius berichtet, glaubten die Syrier ihre Götter Hadad und Atargatis aus dem Ei entsprungen. Dazu wäre jedoch zu bemerken, daß die Vielzahl der Eier doch mehr für die früher geäußerte Ansicht spricht, daß die Eier mystisches Futter für die Schlange sind. Auch die anscheinend weibliche Natur der Statuette spricht nicht gegen Chronos; Firmicus Maternus nennt die schlangenumwundene Statue des Zeitgottes geradezu weiblich und der persische Zeitgott Zurwân = Chronos ist mannweiblich. Oft ist die Darstellung geradezu absichtlich so, daß das Geschlecht nicht unterschieden werden kann. *M.*

AUSSTELLUNGEN

München. In der **Graphischen Sammlung** sind zurzeit zwei neue **Ausstellungen** veranstaltet. Die eine umfaßt graphische Blätter neuerer Meister. Neben Werken von Otto Greiner, neueren Lithographien von Fritz Boehle und einigen großzügigen Zeichnungen des erst durch die diesjährige Sezessionsausstellung bekannt gewordenen Karlsruhers Hermann Braun (†) fallen die temperamentvollen Arbeiten einiger jüngerer Münchener Künstler wie E. L. Euler, Max Mayrshofer, Daniel Staschus vorteilhaft auf. Ferner sind vertreten die Stuttgarter Radierer Alex. Eckener und Hans Barthelmeß, sowie die Weimarer Holzschneiderin Marg. Geibel. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die prächtigen Radierungen des Amerikaners Sion Wenban († 1897). — Der zweite Saal enthält als 5. Serie der Gesamtfolge eine übersichtliche Zusammenstellung des gestochenen Werkes Martin Schongauers.

SAMMLUNGEN

Ein großes Provinzialmuseum wird in **Würzburg** erstehen. Die Stadt hat dem Fränkischen Kunst- und Altertumsverein für seine Sammlungen das bisherige Chemische Laboratorium zur Verfügung gestellt, das mit

einem Aufwand von 106000 M. umgebaut und eine neue Innenausstattung für 20000 M. erhalten soll. Mit den Sammlungen des Fränkischen Kunst- und Altertumsvereins werden in dem Provinzialmuseum dann die Sammlungen des historischen Vereins und der Stadt vereinigt werden.

Ein Münzenmuseum in Brüssel. Die Verwaltung der Königlichen Münze in Brüssel trug sich bereits seit einiger Zeit mit dem Gedanken, ihren kostbaren Vorrat von Modellen und Prägeformen zu einem öffentlichen Museum umzugestalten. Dieser Plan hat bereits Form angenommen. In den Sälen des Erdgeschosses hat man zu dieser Stunde schon achttausend Formen und Stanzen zusammengetragen, die nach den Jahren ihrer Entstehung geordnet werden sollen. Es finden sich darunter Werke von Braemt, dem ersten amtlichen Graveur der Belgischen Münze, und der drei Brüder Wiener, Leopold, Jacob und Karl. Senator Sam Wiener und seine Familie haben dem neuen Museum an 1000 Medaillen und Münzen überwiesen, die beinahe das Gesamtwerk dieser drei hervorragenden Medaillenstecher darstellen. Die älteste Prägeform des neuen Münzenmuseums von Brüssel stammt aus den Zeiten des Statthalterpaares Albert und Isabella, und so wird man dort durch zwei Jahrhunderte an der Hand von Formen, Stanzen und Prägungen die Entwickelung der Münzkunst in den Niederlanden und Belgien verfolgen können. Als ganz besonders hervorragendes Stück der Sammlung wird eine bisher unbekannte Stanze von Van Berckel bezeichnet, welche, nie ausgeführt, ein sehr fein ausgeführtes Bildnis Kaiser Josephs II. darstellt. An weiteren praktischen Zwecken verfolgt das Brüsseler Münzmuseum namentlich noch diesen: Die Medaillenkünstler beklagen sich seit langem schon, daß ihre für Privatleute ausgeführten Plaketten und Medaillen häufig von schlecht ausgestatteten Prägehäusern vervielfältigt und nachgemacht werden. Um diesem Unfug zu steuern, will die Verwaltung der Brüsseler Königlichen Münze die Originalformen in Verwahrung nehmen und diese in verschließbaren Schränken, gleichzeitig mit den Namen der Künstler versehen, in ihrem Museum ausstellen.

A. R.

+ Das **städtische Museum in Magdeburg** hat von dem in Schlesien lebenden Altmeister deutscher Landschaftsmalerei Karl Haider ein Gemälde: »Gewitterlandschaft« für den Preis von 4000 Mark käuflich erworben.

VEREINE

⊙ In der Dezembersitzung der **Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr *E. Kühnel* über die **Tauschierschule von Mossul.** Er charakterisierte auf Grund der drei inschriftlich für Mossul und die Mitte des 13. Jahrhunderts beglaubigten Stücke die Kunst der dort ansässigen Metallarbeiter, indem er auf die geometrische Grundfüllung und die in Medaillons eingeschlossenen figürlichen Darstellungen hinwies, die in dem strenggläubigen Mesopotamien nur unter der religiös laxeren Seldschukendynastie möglich gewesen seien. Gleichzeitig versuchte er, einige Elemente wie die Tierkreisbilder auf die bodenständige Tradition des chaldäischen Mossul und den altassyrischen Kunstkreis zurückzuführen. In den späteren Arbeiten der Mossulschule wurde auf die Verdrängung der geometrischen Grundfüllung durch solche aus Ranken hingewiesen. Auf die Lokalisierung einer anderen Schule, die durch die Barberinivase des Louvre repräsentiert wird und durch aufgesetzten plastischen Dekor und ein archaisches Ansehen charakterisiert ist, glaubte der Vortragende zunächst verzichten zu müssen. Zum Schluß wurde kurz eine persische Schule besprochen, der vor allem Leuchter angehören, und eine syrische erwähnt, von der die Tauschierschule in Venedig ihren Ausgang nimmt. Im Anschluß an den Vortrag bemerkte Herr Prof. Sarre, daß die frühen Arbeiten mit Reliefdekor aus Armenien stammen, was durch eine Inschrift und den Fundort bewiesen sei, Armenien sei demnach als das Ursprungsland dieser Kunst anzusehen, nicht Mossul. Der Zusammenhang von altorientalischen Motiven mit solchen der mittelalterlichen Kunst sei problematisch, auch die Frage nach dem Aufkommen der figürlichen Motive unter der Seldschukendynastie noch ungelöst. — Herr *Direktor Friedländer* berichtete sodann über die **Hudson-Fulton-Ausstellung** in **New York.** Er betonte das Verdienst Dr. Valentiners, in dessen Händen die Leitung der Ausstellung lag, die in ihrem Hauptteil (der andere Teil umfaßte das amerikanische Kunstgewerbe), den holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts, einen wirklichen Überblick über den imponierenden amerikanischen Privatbesitz gewährte. Die Auswahl sei eine sehr kritische gewesen, so daß fast nichts Falsches in die Ausstellung gelangte, und auch mit wenigen Ausnahmen die Bilder die richtigen Namen trugen. Der Vortragende gab sodann eine Reihe sehr interessanter statistischer Zahlen. Zunächst über die Herkunft der Bilder. Von den 150 ausgestellten Gemälden entstammten 110 dem englischen Privatbesitz, 30 Frankreich und nur 10 Deutschland und Österreich. Die Hälfte von allen fand erst in den letzten fünf Jahren den Weg nach Amerika. Gerade dieser Umstand eröffnet keine günstigen Aussichten für die Zukunft. Noch im Jahre 1901 beim Verkauf der Clinton-Hope-Sammlung konnte Berlin die besten Stücke erwerben, darunter den wundervollen Vermeer. In den letzten Jahren ging der Hauptbestand an erstrangigen Werken aus den bedeutenden Privatsammlungen, die zum Verkauf kamen, fast ausnahmslos nach Amerika. Rembrandt war auf der Ausstellung mit 37 Werken vertreten, allerdings einseitig fast nur mit Porträts und Einzelfiguren. Im ganzen besitzt Amerika von den bekannten etwa 650 Gemälden Rembrandts jetzt 70, gegen 150 in Deutschland. Mit einem weit stärkeren Prozentsatz ist Franz Hals in Amerika vertreten, mit 50 von im ganzen 250 Bildern, gegen 40 in deutschem Besitz. Man bevorzugt in Amerika die Porträts der vierziger Jahre. Die Ausstellung enthielt 21 Gemälde, darunter das kürzlich angezweifelte Bild einer lustigen Gesellschaft aus Altmanns Besitz, das wenig erfreulich und roh gemalt, aber sicher echt ist. Von den 35 bekannten Bildern des Delfter Vermeer besitzt Amerika 7, ebensoviele wie Deutschland, darunter allerdings keines von allerhöchstem Range. Ausgestellt waren 6, eines davon aus dem Besitz von Miß Hundington bisher nicht bekannt. Hobbema war mit 7 Landschaften vertreten, gegen 6 in deutschem Besitz, Ruysdael mit nur 11 gegen 150 in Deutschland. Erst nachdem Morgan den Rekordpreis von einer Million für das Kornfeld der Sammlung R. Kann bezahlt hat, erscheint Ruysdael auch den großen amerikanischen Sammlern begehrenswert. Unter den fünf ausgestellten Pieter de Hoogh war ein wirkliches Meisterwerk die Gesellschaft aus der Havemeyer-Sammlung. Ebenso war von Metsu nur ein bedeutendes Bild da, die Wöchnerin von R. Kann. Cuyp, Steen, Terborch waren nicht gut vertreten. Im ganzen gab die Ausstellung die beste und vollkommenste Übersicht über die Kunst des holländischen 17. Jahrhunderts, die seit der Ausstellung von 1857 in Manchester jemals in einer Leih-Ausstellung hatte erzielt werden können. *G.*

⊙ In der Dezembersitzung der **Deutsch-japanischen Gesellschaft** (Wadokukai) sprach Herr Dr. O. Kümmel über die **Kaiserlich japanische Schatzkammer** (Shosoin) in Nara. Der dort verwahrte Schatz wurde nach dem Tode des Kaisers Shōmu (756) von dessen Gemahlin Kōmio dem Buddha des Todaiji-Tempels zu Nara geweiht. Es wurde ein hölzernes Schatzhaus dafür errichtet. Nach dem Tode der Kaiserin kamen weitere Legate hinzu, die den Bau eines

zweiten ebensolchen Hauses notwendig machten, und schließlich wurden beide Gebäude durch einen Mitteltrakt zu einem einheitlichen Schatzhause verbunden, dem Shosoin, das noch heute steht, unverändert seit dem 8. Jahrhundert erhalten, und somit wohl der älteste Holzbau der Welt. Der Inhalt des Shosoin, der durch 1100 Jahre fast unberührt blieb, bildet ein unschätzbares Material zur Kenntnis der ältesten Kunst Ostasiens. Es sind durchweg kunstgewerbliche Gegenstände, das amtliche Verzeichnis zählt heute über 3000 Nummern, bei denen allerdings manches Unwesentliche eingerechnet ist. Setzschirme, Teppiche und Stoffe, Lack- und Intarsiaarbeiten, Opferkästen und Musikinstrumente, Spiegel und Waffen bilden den Hauptinhalt. Charakteristisch sind die vielfachen Beziehungen zu der Kunst des Westens. Der Vortragende wies auf die Symmetrie in dem Ornament hin, auf rein sassanidische Motive eines Seidenstoffes, auf Palmettenornamente und Weinranken, eine Wasserkanne von ausgesprochen sassanidischer Form und endlich sicher europäische Gläser, unter ihnen eines mit den christlichen Symbolen der Palme und des Fisches. Interessant ist es auch, daß sich im Shosoin eine Emailarbeit befindet, man nahm bisher an, daß die Emailtechnik erst in verhältnismäßig später Zeit in Ostasien bekannt gewesen sei. Die Kunstwerke des Shosoin, die bisher nur wenigen zu sehen verstattet war, sind soeben in einer vorzüglichen Publikation der Shimbishoingesellschaft in Tokyo der Forschung zugänglich gemacht worden. *G.*

FORSCHUNGEN

⊙ **Über den angeblichen Malernamen Hans Peurl** auf Nürnberger Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts äußert sich *Max Bach* im Repertorium (XXXII, Heft 5). Carl Gebhardt hatte in seiner Studie über die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (Straßburg 1908) diesen Namen aus Buchstaben auf Gewandsäumen der Figuren des Ehenheim-Epitaphs in St. Lorenz, des Tucheraltars der Frauenkirche und des Altärchens der Kirche auf dem Johanniskirchhofe zu entziffern gesucht. Bach bestreitet die Richtigkeit und warnt gleichzeitig allgemein vor derartigen Versuchen, aus gestickten Borten auf Bildern Namen herauslesen zu wollen. Er kommt sodann auf seine Hypothese betreffs der Bezeichnungen auf Bildern des älteren Holbein zurück, die er früher (Archiv für christliche Kunst XX, 40. 1902) sämtlich bis zum Jahre 1502 für gefälscht erklärt hatte, und stellt nunmehr allerdings nur noch die Echtheit der Nameninschrift auf dem Weingartener Altar im Dome zu Augsburg in Frage. Seine Gründe sind in keiner Weise durchschlagend. Die Form der Inschrift, die bemängelt wird, findet in dem auch zeitlich nahestehenden Marientod (im Pariser Kunsthandel) eine Analogie. *G.*

VERMISCHTES

Berlin. Das **Königliche Kunstgewerbe-Museum** veranstaltet im laufenden Quartal (Januar bis März) in seinem Hörsal folgende unentgeltliche **Vortragszyklen:** Dr. *Otto Kümmel* über Japanische Zierkunst, acht Vorträge, Montags abends; Dr. *Ludwig Schnorr von Carolsfeld* über Das deutsche Porzellan im 18. Jahrhundert, acht Vorträge, Dienstag abends; Dr. *Oskar Fischel* über Die bildende Kunst im Theater, acht Vorträge, Donnerstag abends.

⊙ Die **Graphische Gesellschaft** wird als zweite außerordentliche Veröffentlichung die sogenannten **Tarocchi,** die zwei berühmten und außerordentlich seltenen Folgen italienischer Kupferstiche aus dem 15. Jahrhundert publizieren, die in der Form eines Kartenspiels die Vorstellungskreise des menschlichen Lebens nach mittelalterlicher Anschauung versinnbildlichen.

LITERATUR

⊙ Von dem dritten Bande der **Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen, der die altchristlichen und mittelalterlichen (byzantinischen und italienischen) Bildwerke** umfaßt, ist (im Verlage Georg Reimer, Preis 35 Mark) der erste Teil: *Die altchristlichen Bildwerke,* bearbeitet von *Oskar Wulff* erschienen. Der stattliche Band enthält auf 336 Textseiten knappe Beschreibungen sämtlicher Gegenstände der in den letzten Jahren erst ausgebauten, aber heute schon sehr umfangreichen Abteilung des Museums. Die Abbildungen der größeren Bildwerke sind in den Text aufgenommen, die der Werke der Kleinkunst auf 75 Lichtdrucktafeln vereinigt. Zeitlich umfaßt der vorliegende erste Teil die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung bis zum siebenten einschließlich, nur die koptischen Denkmäler noch jüngerer Entstehung sind hinzugenommen. Der Gesamtstoff ist nach Materialgruppen in neun Abschnitte gegliedert, nämlich: Steinplastik, Holzplastik, Beinschnitzerei, Lederarbeiten, Metallplastik, Goldschmiedearbeiten und Steinschnitte, Glas, Keramik, Malerei. Innerhalb der Gruppen folgt die Anordnung der Entwicklungsfolge. Kurze Einleitungen, die auf die neueren Forschungsergebnisse innerhalb der betreffenden Gebiete Bezug nehmen, sind den einzelnen Abteilungen vorausgeschickt. Ausführliche Sach- und Ortsregister erleichtern die Benutzung des Werkes.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 13. 14. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DAS RIJKSMUSEUM FÜR MODERNE KUNST ZU AMSTERDAM.

Den 3. Dezember ist der neue Anbau am Rijksmuseum »Het Rijksmuseum voor Moderne Kunst« eröffnet worden. Derselbe stößt an das sogenannte »Fragmentengebouw«, ein kleines Gebäude, das mit Fragmentstücken von abgebrochenen alten holländischen Bauten geschmückt und durch einen Gang mit dem Westflügel des Hauptbaues verbunden ist. Durch diese Anbauten, wie das Museum selbst in Backstein ausgeführt — der Bruchstein ist außer beim Kellergeschoß nur zur Verzierung als Feston, zur Umrahmung der Fenster und als Eckstein verwendet — wird der Gesamteindruck des Gebäudes einigermaßen beeinträchtigt; an sich aber, ohne Rücksicht auf den Hauptbau wirken das »Fragmentengebouw« und besonders der neue Anbau in seiner ruhigen Einfachheit intimer und vornehmer. — Die Räume sind niedriger und kleiner, im oberen Stockwerk ist Oberlicht. Sehr geschmackvoll ist das Treppenhaus, das mit seiner kuppelförmigen Rokokostuckdecke und -wandbekleidung, die aus einem alten Rotterdamer Wohnhaus stammen, seinem hohen in die Wand gelassenen Glasschrank mit altem Porzellan, seinen lebensgroßen Familienporträts aus dem 18. Jahrhundert und seinen Louis-XVI.-Stühlen ringsherum, etwas Anheimelndes hat, so daß man sich nicht in einem Museum, sondern in einem vornehmen Patrizierhaus glaubt; die Musterung und Bemalung der Wände und Friese in den Kabinetten selbst ist diskret und maßvoll; nur in einem Raum ist etwas zu reichlich Gold verwendet. Den wertvollsten Teil der hier untergebrachten Gemäldesammlung verdankt man der Kunstliebe und Freigebigkeit einzelner Privater; da der Staat hier im allgemeinen für den Ausbau und die Vergrößerungen der öffentlichen Kunstsammlungen nicht allzuviel Mittel zur Verfügung stellt, so ist man hier vielmehr als anderswo auf die tatkräftige Unterstützung und Initiative wohlhabender Kunstfreunde angewiesen; die haben denn auch hier nicht gekargt und eine Mustersammlung moderner Kunst zusammengebracht. In erster Linie verdient da der Name Drucker genannt zu werden, ein in London lebender Holländer, der seine reichen Schätze neuerer holländischer Kunst schon 1907 dem Museum leihweise überlassen und jetzt in großherzigster Weise diese kostbare Leihgabe in eine Schenkung umgewandelt hat. Dann haben hier die Legate van Lynden und Westerwoudt und die Leihgaben Hoogendyk und Cohen-Gosschalk eine würdige Stätte gefunden. Die Glanzpunkte und Hauptsehenswürdigkeiten der Galerie bilden die Marisse und Mauves im Obergeschoß, die van Goghs und Cézannes in den Räumen gleicher Erde.

Mehr genießen wird man im allgemeinen wohl im Obergeschoß bei den Marissen und Mauves; die wirken unmittelbarer; ihre Motive, die alle der heimischen Natur entlehnt sind, sind uns vertrauter; die Stimmungen, die sie in ihren Werken festhalten, kennen wir aus eigener Erfahrung; diese mit Feuchtigkeit erfüllte Luft, die alles Grelle und Laute der Farbe dämpft, spricht im allgemeinen mehr zu uns, als die hellfarbigen, sonnenlicht-durchfluteten südlichen Landschaften van Goghs und Cézannes, an deren Töne und Technik sich unser Auge erst gewöhnen muß; um hier zu einem Genuß kommen zu können, muß man erst umlernen, geduldig und demütig muß man an diese Offenbarungen herantreten, empfänglichen Sinnes sich ihnen ganz hingeben und warten, bis sie zu reden und zu wirken anfangen. Aber wenn man sich die Mühe gibt, in diese Werke tiefer einzudringen, dann wird das Fremdartige weichen und man wird erkennen, daß auch hier echte Kunst ist. Haben wir bei den Marissen mehr Formbeherrschung, mehr bewußte Gestaltung des Stoffes, macht diese Kunst auf uns mehr den Eindruck der Reife und inneren Ausgeglichenheit, so daß wir sie wie bei einigen Nachtstücken oder Stadtansichten von Jakob Maris, und bei einigen von Sonnenlicht umwobenen Kühen an heißen Sommertagen von W. Maris als klassisch bezeichnen möchten, so überwiegt bei van Gogh und in einigem Abstand von diesem auch bei Cézanne das unmittelbare, elementare Gefühl, das frei und ohne Fesseln dahinströmt, das auch vor Maßlosigkeiten nicht zurückschreckt. — Was einem nun van Gogh als eine so einzigartige Persönlichkeit erscheinen läßt, das ist das Ethische an ihm, das ist der große Ernst seiner Kunstauffassung, das ist seine außerordentliche Ehrlichkeit, die Unerbittlichkeit und Unbestechlichkeit, mit der er an die Natur herantritt, der Mut, mit dem er seine Art des Sehens gegen akademischen Schlendrian und schöntuerische Konvention durchsetzt; daher auch die Macht, mit der er uns in seinen Bann zwingt, daß wir die Dinge ebenso sehen, wie er selbst. Die Kunst ist ihm sein

Schicksal. Was ihn so hoch über alle anderen erhebt, ist seine leidende und ringende Seele, das Durchdrungen- und Durchtränktsein von der tiefen Tragik alles Lebens, wie sich dies in so ergreifender Weise in seinem hier befindlichen Selbstporträt aus dem Jahre 1888 ausdrückt; vor diesem Bilde erschließt sich einem die ganze Größe und Tiefe dieser Kämpfernatur in ihrer schlichten Männlichkeit, die den Weg, den sie einmal für den rechten erkannt hat, zu Ende gehen will, zu Ende gehen muß trotz allem Hohn und Spott der Menge. Nietzsche sagt einmal, es bestimme beinahe die Rangordnung eines Menschen, wie tief er leiden könne; von der Wahrheit dieses Ausspruches verspüren wir etwas vor diesem Selbstbildnis. Das Befreiende und Erlösende in der Natur, was wir gemeiniglich Schönheit nennen, hat van Gogh verhältnismäßig selten zur Darstellung gebracht; nur in seinen Frühlingslandschaften aus Arles mit ihren blühenden Obstgärten macht sich der Jubel über die Herrlichkeit der Natur Luft. Im allgemeinen aber verdunkelten ihm die Schattenseiten des Daseins die Lichtseiten; und mit einer Art wollüstiger Grausamkeit, mit einer Verbissenheit und Verbohrtheit sondergleichen unterstrich und vergrößerte er das Fragwürdige und Häßliche, das Niederdrückende und Trostlose der Natur und des Lebens. So in seinen Kartoffelessern, in seinem Nachtcafé, von dem er selbst in seinen Briefen sagt: j'ai cherché à exprimer que le café de nuit est un endroit où l'on se peut ruiner, devenir fou, commettre des crimes; dann in seinen Porträts aus der letzten Zeit; was sind das für unheimlich-drohende Gesichter! Die Möglichkeit des Unheils und des Verderbens, das überall auf der Lauer liegt, gab dann in seinem Gefühl der Natur einen so beängstigenden Aspekt, wie das in seinen letzten Bildern aus Saint-Remy in so erschütternder Weise zum Ausdruck kommt. — All die hier aufgestellten Gemälde van Goghs sind Neuerwerbungen; es sind im ganzen sieben, und außerdem drei Zeichnungen, die aber schon früher zu sehen waren. Aus den Hauptperioden seines Lebens finden sich hier Werke. Aus seiner Brabanter Zeit eine Federzeichnung (Nr. 2926 b), die ausgezeichnet ist durch das scharfe Erfassen des Liniengefüges und den starken Stimmungsgehalt. Es ist ein Weg dargestellt, der auf der einen Seite von einer hohen Hecke, auf der anderen von einem Graben eingefaßt, dem Beschauer entgegenläuft; es ist November, die Hecke struppig und kahl, die Weidenstümpfe strecken nackte, dürre Zweige in die Luft; alles trieft von herbstlicher Feuchtigkeit und Nässe; vergebens versucht eine niedrig hängende Sonne die graue, trübe Regenluft zu durchbrechen, ein Spinnwebennetz von matten Strahlen um sich verbreitend. Ein ergreifendes Werk, von einer außerordentlichen Melancholie erfüllt. — Aus der Pariser Zeit sein schon erwähntes Selbstporträt, ein Brustbild (Nr. 984 g); in der Rechten hält er Palette und Pinsel, er steht vor der Staffelei; Blau und Gelbrot sind die Haupttöne, auf dem Gesicht sind grüne Lichter. — Aus der provenzalischen Zeit stammt eine ungewöhnlich kräftige, mit großer Energie durchgeführte Landschaft im Pointillierverfahren, ein Kornfeld in hellster Tagesbeleuchtung (Nr. 984 e); vorn überwiegen grüne, blaue und rote Töne, die in keilförmigen Strichen unvermengt durcheinander wirbeln. Nach dem Hintergrund zu wird die Farbe das mehr einheitliche Gelbbraun reifen Kornes, daneben das starke warme Grün eines Maisfeldes, das dunkle Grün einiger Bäume und das laute Rot des Ziegeldaches eines vereinzelten weißglänzenden Hauses; den Hintergrund begleitet ein niedriger Höhenzug von lila und weißen Tönen, worüber ein kleines Stück grün-blauer Himmel. Genießen läßt sich dies Werk erst in einiger Entfernung, und da ist es dann erstaunlich, wie die auf der Leinwand scheinbar willkürlich und zufällig durcheinander geschleuderten Farbenklexe zu einem so einheitlichen und geschlossenen, von einem solchen intensiven Leben erfüllten Bilde von so festem und logischem Bau zusammenfließen. Aus derselben Zeit ist noch eine Flußlandschaft mit Kähnen (Nr. 984 b), die im Gegensatz zu dem Kornfeld mit seiner trockenen Luft gerade die Wirkungen einer feuchten, schwülen Atmosphäre bei gleichfalls heißem Sonnenbrande auf die Farbenstimmung in der Natur zur Darstellung bringt. Flimmernd und glitzernd spiegeln sich der blaue Himmel und der weiße Steindamm des Ufers in dem Fluß; die Luft zittert warm; in der Farbe wirkt dieses Stück durch den glänzenden Schmelz und die Milderung der harten Lokaltöne durch die Feuchtigkeit der Luft vielleicht wohltuender für das Auge.

Ebenfalls in Arles entstanden ist ein imposantes Stilleben von Zitronen, neben denen Tannenzweige und blaue Handschuhe liegen (Nr. 984 d); ferner noch zwei einander nahestehende Landschaften, ein Weg neben einem Garten, wo zwei Damen spazieren (Nr. 984 c) und eine Allee in einem Park (Nr. 984 h); auf beiden Bildern ist sehr fein und wahr der unbestimmte Eindruck der dichtstehenden Bäume mit ihrem beinahe eine grüne Fläche bildenden Laubdache, in dem aber dennoch die verschiedenen Schattierungen der einzelnen Blätter noch nicht ganz untergegangen sind. Aus seiner letzten Zeit, wo er sich im Irrenhaus zu Saint-Remy zu seiner Genesung aufhielt, ist eine Landschaft mit einem Kornfeld (Nr. 984 f), in dem ein Bauer mit der Sichel die reife, gelbe Frucht niedersäbelt; weiter zurück erhebt sich ein kahler lila Bergrücken. Was hier am meisten trifft, das ist das Leben und die Bewegung, die in dem Bilde herrschen; der Wind weht hier wirklich und beugt das Korn nieder und der Mann schwingt die sich drehende Sense und in der grünlichen Luft rollt eine gelbe fahle Sonne ihrem Untergang zu. Die letzte Stilwandlung des Künstlers sieht man hier vollzogen; während er sich bisher mit Gewalt im Zaume hielt und nur zu geben versuchte, was er wirklich sah, mit der ganzen Energie, die seiner leidenschaftlichen Natur eigen war, läßt er jetzt seiner Subjektivität freien Lauf; die Natur ist ihm nun nichts Festes mehr, sondern sie wird selbst Bewegung und Bewegtheit, nur Vorwand, nur Rahmen für gewisse Gefühle und Gedanken; hier gestaltet er die Natur um zu dekorativen Zwecken, in großzügiger

Weise zusammenfassend, vereinfachend, sich nur auf die Haupttöne und -linien beschränkend.

In demselben Raum, wo die van Goghs hängen, befinden sich auch die Sachen von Cézanne, im ganzen elf Werke, Stilleben und Landschaften in hellen, dünnen Farben, so dünn ist die Farbe zuweilen aufgetragen, daß die Leinwand noch durchschimmert; manches ist noch teilweise unfertig, eben angelegt, so daß einige Landschaften unklar und zu flächenhaft erscheinen. Besonders stört diese Behandlung bei den Kiefern zwischen Felsblöcken (Nr. 688 G); das sind keine aus dem Boden frei emporwachsenden Bäume, sondern tote Stämme, die man da in den Felsgrund gesetzt hat und die der leiseste Windhauch umwerfen wird; aber wie hier die Farben gegeneinander gesetzt sind, das versöhnt einen dann wieder mit dem Künstler. Ein koloristisches Meisterstück ist dagegen die Flußlandschaft mit dem Städtchen an dem bergigen Ufer, das sich in dem Wasser spiegelt (Nr. 688J); hier offenbart sich die hohe malerische Kultur Cézannes, die nur zusammenklingende Werte in seinen Farbensymphonien verwendet und schrille Dissonanzen verschmäht. Dasselbe vornehme Farbengefühl spricht aus seinem Selbstbildnis, das auch darum besonders interessant ist, weil es zeigt, was der Künstler auch im Erfassen des geistigen Eindruckes leisten konnte (Nr. 688 D); ein gewaltiger Kopf von langer, dunkler Mähne umwallt, mit ebensolchem langem Bart, hoher Stirn, wo sich das dichte Haar schon gelichtet hat; aus dem gesunden vollen Gesicht, in dem die nervösen feinen Nüstern so charakteristisch sind, springen lebensprühende, dunkle Augen hervor, in deren Blicken etwas Faszinierendes liegt. Ein Werk von der höchsten Lebendigkeit und Ursprünglichkeit, Ein impulsives, gallisch-sanguinisches Temperament, das ganz im Augenblick lebt und in der unmittelbaren Wirklichkeit sein Genügen findet, verrät sich in diesen geistreichen Zügen. Cézanne macht hier eher den Eindruck eines heißblütigen radikalen Agitators, als eines feinbesaiteten Artisten. Daneben wirkt das Selbstporträt van Goghs an der anderen Wand durch den Kontrast um so ergreifender; hier spielende Leichtigkeit des geistigen Stoffwechsels, dort Schwere und Leiden; es ist nicht nur der Gegensatz zweier Temperamente, es sind auch verschiedene Rassen; es ist der nordische Mensch, für den alles ein Problem ist, sein Leben wie seine Kunst, und der Südländer, der die Dinge mit einer Art kindlicher Selbstverständlichkeit betrachtet. — Hervorragende Arbeiten sind ferner noch die Fruchtstücke; die Behandlung ist hier meistens weniger nonchalant, oft geradezu sorgfältig, dabei aber stets breit und kräftig; die Äpfel und Birnen sind rund und saftig und warm in der Farbe; eigentümlich ist die Einfachheit der Zusammenstellung oder vielmehr es fehlt jede Gruppierung, wie die Früchte zufällig lagen, sind sie im Bilde festgehalten. — Von den Neuerwerbungen ist ferner noch ein feines Werkchen von Jean-Edouard Vuillard bemerkenswert, eine Skizze in freundlichen lichten Tönen, eine alte Dame mit Näharbeit beschäftigt (Nr. 2607 a); idyllisch und friedlich nimmt sich dieses intime Bildchen unter den wilden und leidenschaftlichen Schöpfungen van Goghs und Cézannes aus, zu denen es so eine willkommene Ergänzung bildet, wo man einen Augenblick ausruhen kann. — Neu sind außerdem zwei sonnige Landschaften von Sisley, ein sonniger Garten mit Beeten von Caillebotte, eine ganz sachliche weibliche Nacktstudie von Félicien Rops, ohne alle Philosophie über die diabolische Macht des Ewig-Weiblichen, und verschiedene Landschaften und Stilleben in Honigfarbe von Voerman; der den quietistischen Charakter der holländischen Flachlandsnatur durch seine vereinfachende und nach dekorativen Wirkungen strebende Kunst noch steigert; seine saftigen grünen Wiesen mit den ruhig grasenden Kühen und den eigentümlichen weißen Wolkenballen, die sich am Horizont wie ferne Schneeberge lagern, mit dem klaren blauen Himmel darüber haben durch ihre reinen, durchsichtigen Farben etwas von dem leisen traumhaften Reiz von Fatamorgana-Erscheinungen; es ist keine tiefe, keine große aber gefällige, saubere und nervenberuhigende Kunst.

M. D. H.

DIE ZUVERLÄSSIGKEIT DER ENGLISCHEN ZEUGEN IM FLORASTREIT

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

Herr Direktor Pauli sagt in der Kunstchronik vom 24. Dezember, die englischen Zeugen für Lucas »sind nicht als lügnerisch oder vertrauensunwürdig erwiesen, vielmehr haben sich verschiedene Umstände vereinigt, um ihre Glaubwürdigkeit zu bekräftigen«.

Andrerseits versichern mir Juristen, daß Zeugen, die in verschiedenen Nebenpunkten irren, nach richterlichem Brauch für verdächtig gelten, und ihre Aussage eben dieser Ungenauigkeiten wegen zweifelhaft erscheint. Im folgenden sind einige »Ungenauigkeiten« der englischen Aussagen zusammengestellt:

1) Die Photographie der Büste ist von Lucas senior nach Vollendung der Büste, d. h. um 1846, angefertigt. (Cooksey, Times 23. u. 29. X. 09.)	Die Photographie der Büste ist nach den wissenschaftlichen Untersuchungen des Herrn Geheimrat Miethe 1859/60 gemacht. (Amtl. Bericht a. d. Kgl. Museen, Dez. 1909.)
2) »Sobald die Lehmform für die Büsten fertig und alles zum Guß bereit war, nahm der Vater geschmolzene Überreste alter Wachskerzen und Stücke alter Kleider — einmal sogar eine ganze Weste — und füllte die Form«, so beschreibt Lucas junior die Arbeitsmethode seines Vaters dem Spezialberichterstatter des Vorwärts (24. XII. 09), vergl. auch Cooksey, Times 1. u. 10. XI. 09.	Auf der Auktion Lucasscher Werke am 20. Dez. 1909 bei Christie in London wurden eine Anzahl von Wachsbüsten ohne Sockel versteigert; diese alle waren hohl und *keine* enthielt alte Gewebe! (Morning Leader 21. XII. 09.)

3) Lucas jun. gibt an, er habe die Büste mit Farben bemalt, die nicht mit Ol, sondern lediglich mit Terpentin angerieben gewesen seien. Walter Long, ein späterer Besitzer der Büste und Restaurator in Southampton, gibt an, die Bemalung sei *nicht* mit aus Pulver und Terpentin gemischten Farben, oder flatted oils, sondern mit *full bodied oil* bemalt. (Die Dekorationen seien wahrscheinlich in Wasserfarben ausgeführt, aber das könne nicht mit Sicherheit aus dem Gedächtnis gesagt werden.

4) Die angebliche Vorlage für die Büste war ein Bild, das 1846 im Besitz des Kunsthändlers Buchanan war. Nach W. Roberts und Herbert Cook (Times 1. u. 2. XII. 09) war dies Bild am 4. Juli 1846 auf der Auktion bei Christie und befindet sich heute in Basildon Park bei den Erben von Mr. Charles Robinson. Der Auktionskatalog (Nr. 58) nennt es: Madame Jocondi, auch als Lionardos Flora bekannt, lange im Besitz von Sir T. Baring, wo es sehr bewundert wurde, er hatte es sehr teuer gekauft.

(Times 1. XI. 09.)

Excellenz Raehlman hat durch mikroskopische und mikrochemische Untersuchungen als Bindemittel für die blaue Mantelfarbe Eiweiß festgestellt; und in der rötlichen Haarfarbe als Hauptbestandteil die in der Temperamalerei des 15. Jahrhunderts in Italien viel verwendete Flechtenart der Orseille (keineswegs in pulverisierter Form!) vorgefunden.

Gutachten in den »Amtlichen Berichten aus den Königl. Mus.« Januar 1910.

Das aus Buchanans Besitz am 4. Juli 1846 versteigerte lionardeske Florabild ist nicht mit absoluter Sicherheit mit dem in Basildon Park zu identifizieren. Das Athenaeum vom 11. Juli 1846 gibt seine ausführliche Beschreibung und Provenienz; es stammt (wie auch der Auktionskatalog weiß) aus der Slg. Sir Thomas Baring in Stratton, wo es Passavant (1833) erwähnt. Er nennt es eine Kopie der (damals) in Brüssel (jetzt in Petersburg) befindlichen Colombine, und durch die Tatsache, daß er dies letztgenannte Bild in Brüssel ausführlich beschreibt, gewinnt seine Notiz an Glaubwürdigkeit. Auch Waagen war 1838 in Stratton, aber erwähnt dort Leonardo nicht. Das Morrisonsche Bild bespricht er in seinem letzten Buch über England 1857, und ebenda erwähnt er auch in der Rossie Priory beim Lord Kinnaird in Schottland »a specimen of that picture of a beautiful woman, known by the name of La Colombine, once in the Collection of the King of Holland«. — Ist dieses die 1846 versteigerte Flora?

Die Literatur über die Leonardesken Florabilder in England ist voller Widersprüche. Dem Katalog der Eremitage von 1891 zufolge stammt die »alte Kopie« nach der Colombine aus der Sammlung Karls I. und befindet sich noch heute (1891) in Stratton; eine andere Kopie (nach Waagen von Solario) beim Duke of Sutherland in London.

Andrerseits wird im Führer durch Hamptoncourt die (von Berenson) dem Luini zugewiesene Flora ebenda mit »dem lächelnden Weib mit Blumen in der Hand von Leonardo oder einem seiner Schüler« im Inventar der Sammlung Karls I. identifiziert. Noch in der jüngsten Leonardo-Biographie (von Seydlitz II, S. 132) wird die Komposition des Morrison-Bildes (so scheint mir) mit dem in Hamptoncourt verwechselt, und beide übereinstimmend genannt, obwohl sie nur im Gegensinn sich decken, und das Hamptoncourt-Gemälde eine Vollbekleidete, das Morrisonsche eine fast Nackte darstellt.

Endlich pflegt auch noch eine dritte Komposition des Leonardo-Kreises als Flora bezeichnet zu werden. Es sind die von dem Chantillykarton abhängigen Kompositionen, die der Haltung der Mona Lisa entsprechen. Auch von ihnen befinden sich zwei in England (in der Sammlung des Earl of Spencer und bei Mr. Muir Mackenzie). Herbert Cook hat sie im Burlington Magazine Mai 1909 zusammengestellt. Wie verdienstlich und durch den Reiz des Aktuellen ausgezeichnet wäre eine exakte Publikation aller Florabilder aus dem Leonardokreis, und die Abwandlungen der Kompositionsmotive in andere Stoffe hinein (z. B. der Hamptoncourt-Flora zu einer Maria Magdalena; Burlington-Ausstellung 1898), und ein in England lebender Forscher könnte einzig solche Arbeit leisten. Berensons Bilderliste der North Italian Painters reicht nicht nur der so knappen Bezeichnungen wegen hier nicht zu. Es erscheint nach dem oben Gesagten keineswegs sicher, daß das 1846 versteigerte Bild die Flora von Basildon Park war. Schon Maurice Brockwell hat in der Morning Post vom 17. Dezember darauf hingewiesen. Freilich in diesem Fall hätte Lucas junior zu anderer Zeit oder nach einem anderen ähnlichen Bild seine Kopie gefertigt. — Lucas junior gibt an, daß er dem Vater bei der Bemalung der Flora geholfen und Rählmann betont, daß die Technik für den Autor der Büste einen ebenso technisch geschulten Maler als guten Bildhauer voraussetzt. Als Lucas junior die Flora kopierte, d. h. in den Jahren, da er angeblich auch bei der Büste geholfen hat, ist er — das beweisen selbst schlechte Nachbildungen des Bildes — kein technisch geschulter guter Künstler gewesen.

Nachwort. Zur Abwehr jener, zumeist in der deutschen Presse, ausgesprochenen Hypothese, die Florabüste sei von Lucas als Fälschung beabsichtigt gewesen, sei hier betont, daß Cooksey den schlechten Zustand der Büste vielmehr aus ihrem Standort »exposed to the weather« (Times 23. X.), »in an arbour« (Daily Mail 27. X.) erklärt hat. (Erst auf deutsche Einwürfe hin wurde »was kept beneath a glass shade — Times 10. XI. — angegeben.) Und ebenso hat noch

Lucas junior in seinem neuerlichen Interview (Vorwärts 24. XII. 09), wo er über die Nichtabnahme der Arbeit durch Buchanan ganz neue Dinge erzählt, mit keinem Wort angedeutet, daß der Vater ein altes Kunstwerk hätte vortäuschen sollen oder wollen.

Es wäre ja auch einigermaßen erstaunlich, wenn der Premierminister Palmerston einem gelegentlichen Fälscher einen lebenslänglichen, staatlichen Ehrensold ausgesetzt hätte.

* *
*

Zur Berliner Florabüste. Zu meinem Aufsatz in Nr. 10 der Kunstchronik habe ich nachzutragen, daß gleichzeitig mit mir *Wölfflin* (im Cicerone) und *Strzygowski* (in der Frankfurter Zeitung) zu genau der gleichen Beurteilung gelangt sind. Auf die mir gewidmeten Auslassungen *Koetschaus* (Kunstchronik Nr. 12) habe ich nichts zu erwidern, da sie nicht ein Wort zur Sache enthalten; die persönlichen Ausfälle haben für mich nur psychologisches Interesse. Im übrigen wäre nachzulesen, was Bode in seinem Einführungsartikel in der »Woche« (1909, Heft 46, S. 1945) geschrieben hat: »Zum richtigen Verständnis der Büste bedarf es nur weniger Worte der Erläuterung der nebenstehenden guten Abbildungen« — denen seitdem andere noch bessere gefolgt sind. Ich nehme als selbstverständlich an, daß Koetschau nur seiner privaten Stimmung — die mir, wie schon gesagt, gleichgültig ist — hat Ausdruck geben wollen. Sollte er jedoch meinen, als Museumsbeamter gesprochen zu haben, so würde eine sehr ernste Zurückweisung nötig werden. *Dehio.*

NEKROLOGE

Adalbert Ritter von Lanna hat die im vorigen Jahre stattgehabte Versteigerung seiner großen keramischen und graphischen Sammlungen, auf denen, wie bekannt, Rekordpreise erzielt wurden, nicht lange überlebt. Der berühmte Sammler ist am 31. Dezember in Meran 74 Jahre alt gestorben.

PERSONALIEN

Von der Dresdner Galerie. Geh. Hofrat Prof. Dr. *Karl Woermann* gibt seine Stellung als Direktor der Dresdener Galerie auf, um sich fortan nur seinen literarischen Arbeiten zu widmen. Der Abschied ist ihm auf sein Gesuch hin für den 1. April ds. J. bewilligt worden. Er hat die Dresdner Galerie 28 Jahre — seit dem Tode Julius Hübners im Jahre 1882 — geleitet und sich während dieser Zeit um die ihm anvertraute Sammlung große Verdienste erworben. Vor allem hat er einen zuverlässigen Katalog für die Galerie verfaßt, der in seiner Art als ein hervorragendes Stück kunstwissenschaftlicher Arbeit bezeichnet werden muß. Der im Jahre 1882 vorliegende ältere Katalog strotzte von Fehlern, über die namentlich Morelli die Lauge seines nur zu berechtigten Spottes ausgoß. Schon die erste Auflage des neuen Katalogs, den Woermann auf Grund eindringlichen, vergleichenden Bilderstudiums abgefaßt hatte, bot demgegenüber ein ganz anderes Bild dar: neben den zuverlässigen knappen Beschreibungen der Bilder und Angaben über ihr Äußeres, sowie über den Künstler, kurze Mitteilungen über die Herkunft jedes Gemäldes, über Zeit und Art seiner Erwerbung oder seiner ersten Erwähnung in den Galerieakten, über Umtaufen und die sonstige Geschichte des Bildes und über wissenschaftliche Streitfragen, die sich daran knüpfen. Auch schon eine ganze Reihe von Umtaufen bot der neue Katalog. Woermann ging in dieser Hinsicht mit großer Sorgfalt und einer durchaus zu billigenden Vorsicht vor und verzeichnete manchmal lieber eine neue Ansicht, die ihm noch nicht völlig bewiesen erschien, in den Anmerkungen, als daß er sie gleich angenommen hätte. Nach den gleichen Grundsätzen verfuhr er auch bei den folgenden Auflagen. Schon etwa von der dritten Auflage an hatte der Woermannsche Katalog so ein ganz festes Gefüge, an dem nur noch Kleinigkeiten zu verbessern waren, wie sie die weiterschreitende Forschung mit sich brachte. An 300 Bilder hat Woermann allmählich umgetauft oder neu benannt, in mehr als 40 Fällen wurde der vielseitige Meister Unbekannt durch einen bestimmten Namen oder wenigstens durch eine genauere Angabe ersetzt, die sonstigen Verbesserungen sind zu zahlreich, als daß sie statistisch behandelt werden könnten. Hervorzuheben ist aber noch, daß alle Künstlerbezeichnungen auf den Bildern in dem Katalog, der jetzt in siebenter Auflage vorliegt, getreu wiedergegeben sind.

Weiter hat Woermann das Verfahren des Restaurierens alter Gemälde auf eine neue Grundlage gestellt. Die neuen Verfahren wurden sorgfältig geprüft und das Beste davon für die Galerie verwendet. Jedenfalls ist unter Woermann stets mit größter Vorsicht restauriert worden, so daß von irgendwelchen Verlusten oder Zerstörungen durch das Restaurieren nicht die Rede sein kann. Das neue Verfahren, von den alten Gemälden die alten Firnisse zu entfernen, hat Woermann nicht angenommen. Die Gegner dieses ja namentlich in Berlin und München geübten Verfahrens, die Bilder zu verjüngen, behaupten, daß dabei auch Lasuren mit verschwinden könnten. Woermanns Nachfolger wird freie Hand haben, die Gemälde unberührt zu lassen oder sie nach dem Berliner Verfahren zu verjüngen.

Vermehrt hat sich die Dresdner Galerie unter Woermanns Leitung um 228 Bilder neuerer Meister und um 65 ältere Gemälde. Aus Staatsmitteln angekauft wurden von diesen 65 Bildern alter Meister nur 17, die übrigen kamen durch Vermächtnisse, Schenkungen und Überweisungen von anderen öffentlichen Stellen an die Galerie. Für diese 17 Bilder wurden im ganzen 244113 Mark ausgegeben. Unter den angekauften Bildern befinden sich einige ganz hervorragende Werke, wie der Tod der hl. Klara von Murillo, der hl. Sebastian von Cosimo Tura, das Bildnis des Bischofs O'Beirne von Sir Henry Raeburn, die Wassermühle von Hobbema, die Beweinung Christi vom Meister des Hausbuches und die große holländische Landschaft von Philips Koninck. Durch den Ankauf der 228 Bilder neuerer Meister ist die moderne Abteilung der Galerie auf einen bedeutenden Umfang gebracht worden. Aus Staatsmitteln hat Woermann auch in dieser Abteilung bedeutende oder kunstgeschichtlich wichtige Werke angekauft, z. B. den Sommer von Hans Makart, die Heilige Nacht und die Trommler von Fritz von Uhde, die Pietà von Max Klinger, die Fischerfamilie von Puvis de Chavannes, die Steinklopfer von Courbet, den Vogelsteller von Th. Couture, zwei Bildnisse von F. v. Rayski und eine Landschaft von Caspar David Friedrich. Weitaus zahlreicher als diese Erwerbungen waren die Gemälde lebender deutscher Künstler, die der Galerie aus den Ankäufen der Pröll-Heuer-Stiftung zugeflossen sind. Unter diesen ist auch gar manches Minderwertige, doch ist Woermann dafür nicht verantwortlich, weil über diese der akademische Rat der Dresdner Kunstakademie entscheidet.

Auch in bezug auf die Anordnung und Umhängung der Gemälde der Dresdner Galerie hat Woermann ent-

schiedene große Verdienste. Vor allem hat er in den neu zur Galerie genommenen südöstlichen Räumen des Erdgeschosses die Gemälde des 18. Jahrhunderts, sowie die Miniaturen ganz neu aufgestellt, dann auch die übrigen älteren Gemälde in den alten Räumen nach dekorativen Gesichtspunkten weit besser gehängt als dies vorher der Fall war. Ferner wurden nach und nach 305 Gemälde an andere öffentliche Gebäude in Dresden, Plauen, Grimma, Freiberg, Frankenberg usw. abgegeben. Hierdurch wurde es möglich, wenigstens die moderne Abteilung so aufzustellen, daß das künstlerische Empfinden bei weitem nicht mehr so stark durch die Überfüllung der Wände beleidigt wird. Auch die ältere Abteilung der Galerie in gleicher Weise zu entlasten war Woermann nicht möglich, weil der Staat bisher die Mittel zu einem Neubau für die moderne Abteilung und zu einer Neudekoration mit teilweisem Neubau des alten Museumsgebäudes nicht bewilligen könnte. — Nach allem darf man sagen, daß Woermann seine Aufgaben als Galeriedirektor in ausgezeichneter Weise gelöst und sich bedeutende bleibende Verdienste um die Dresdner Galerie erworben hat. — Zu seinem Nachfolger ist Dr. *Hans Posse*, Direktorialassistent am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, ernannt worden. Der neue Direktor ist ein geborener Dresdner, Sohn des Direktors des Kgl. sächsischen Hauptstaatsarchivs und gegenwärtig 31 Jahre alt. Als Kunsthistoriker ist er vorzugsweise Schüler des verstorbenen ausgezeichneten Kunsthistorikers Wickhoff in Wien, seine Schulung als Museumsbeamter verdankte er Bode, unter dem er sieben Jahre am Berliner Museum tätig gewesen ist. Außerdem hat er zwei Studienjahre in Italien verbracht und hat größere Studienreisen nach Frankreich, England und den Niederlanden unternommen. Man kann demnach sagen, daß er in jeder Beziehung die beste Ausbildung für seine künftige Stellung genossen hat. Seine wissenschaftlichen Arbeiten kamen zunächst dem Kaiser-Friedrich-Museum zugute. Er verfaßte das Gemäldeverzeichnis des Museums für die Auflagen von 1904 und 1906 und neuerdings das umfassende Katalogwerk über das gleiche Museum, dessen erster Teil im Verlag von Julius Bard in Berlin soeben erschienen und der sich — abgesehen von seiner vorzüglichen typographischen Ausstattung — dadurch auszeichnet, daß er von sämtlichen Gemälden des Museums klare, scharfe Abbildungen enthält und daß die Beschreibungen sich deshalb auf die Darlegung der farbigen Wirkung der Gemälde beschränken konnten. Diese Aufgabe, die hier für alte Gemälde zum ersten Male auftrat, hat Posse mit großem Geschick und Verständnis gelöst. Ferner stammt von Posse in dem großen Galeriewerke der Berliner kgl. Museen von 1907 der Abschnitt über die italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Eine weitere Arbeit Posses über die italienische Malerei des Barockstils ist unter der Presse, außerdem schreibt er an einem Werk über Poussin und seine Zeit. In der Dresdner Galerie wird der neue Direktor Gelegenheit finden, seine Erfahrungen in ausgedehntem Maße zu betätigen, jene Aufgaben zu lösen, die Woermann vorbereitet hat, aber nicht lösen konnte, weil der Staat in den letzten Jahren die Mittel für Neuerungen im Museumswesen nicht aufwenden konnte. Vor allem wird er die moderne Galerie einzurichten haben, für die wohl der nächste Landtag die Mittel bewilligen wird. Außerdem wird er die alte Sammlung auf Qualität hin zu säubern und demgemäß neu anzuordnen haben, eine Aufgabe, für welche die Berliner Schulung ihm von ganz besonderem Nutzen sein wird. So dürfen wir der neuen Leitung der Dresdner Galerie mit vollem Vertrauen entgegengehen.

f- In der **schweizerischen** (eidgenössischen) **Kunstkommission,** die der schweizerische Bundesrat zu erneuern hat, wurden die zurücktretenden Mitglieder Architekt Paul Bouvier in Neuenburg, Emil Bonjour in Lausanne und Maler J. C. Kaufmann in Luzern ersetzt durch: Maler **William Röthlisberger** in Neuenburg, Bildhauer **Raphael Lugeon** in Lausanne und **Theodor Vollmar,** Professor an der Kunstschule in Bern.

Leipzig. Dr. **Johannes Schinnerer,** der bisher schon im Buchgewerbemuseum, namentlich mit der Ausarbeitung der Sachkataloge und der Ordnung der Sammlungen beschäftigt war, ist am 1. Januar 1910 die Stelle als **Museumsdirektor des Deutschen Buchgewerbevereins** übertragen worden.

Franz von Defregger, der soeben aus dem Staatsdienst schied, erhielt vom Prinzregenten von Bayern die große goldene Luitpold-Medaille verliehen.

WETTBEWERBE

Im **Wettbewerb,** der für Vorentwürfe für den Neubau der **Kölner Kunstgewerbe- und Handwerkerschule** ausgeschrieben war, ist jetzt die Entscheidung erfolgt. Den ersten Preis von 6500 M. erhielt unter 77 Entwürfen Architekt Franz Brantzky-Köln, den zweiten von 5000 M. Peter Recht, Paul Bachmann und Carl Colombo, gleichfalls in Köln, den dritten von 3500 M. die Frankfurter Architekten C. F. W. Leonhardt und Karl Schmidt.

Im **Wettbewerb für das Parkhaus in Bremen** ist ein erster Preis nicht verliehen worden, dagegen zwei zweite Preise von 3000 M. an die Architekten Fritsche und R. Jacobs, ein dritter von 1500 M. an D. Luley.

DENKMALPFLEGE

f- Das ob **Sitten,** der Hauptstadt des Wallis, höchst malerisch gelegene, kunstgeschichtlich und historisch bedeutsame **Schloß Valeria** wird mit einem Kostenaufwand von 100000 Kronen gründlich restauriert werden. Die Hälfte zahlt die Eidgenossenschaft.

AUSSTELLUNGEN

× **Berlin.** Nun hat endlich die Hypertrophie des Berliner Kunstgetriebes ihren adäquaten Ausdruck gefunden: der Beginn des neuen Jahres hat der Hauptstadt ein richtiges Musterwarenhaus geschenkt, das in seiner Anlage und in seiner inneren Organisation durchaus den Riesenkunsthäusern anderen Charakters entspricht, die seit Jahr und Tag unser Geschäftsleben immer mehr beherrschen. Auch in dem guten Geschmack und in dem großen Stil der ganzen »Aufmachung«, in der Umsicht der Leitung und in der Qualität des Angebots. Die Firma *Keller & Reiner,* die vor zwölf Jahren ihr Unternehmen als den ersten Berliner Stapelplatz des modernen Kunstgewerbes eröffnete, hat jetzt als erste auch diesen weiteren Schritt getan. Ihr neues Gebäude in der Potsdamerstraße, wenige Schritte von dem früheren Geschäftslokal entfernt, hat nicht seinesgleichen. Auch das »Hohenzollern-Kunstgewerbehaus«, das sich vorläufig noch mit zwei Riesenetagen eines großen Mietshauses in der Leipzigerstraße begnügt — vielleicht haben wir hier eine ähnliche Entwicklung zu gewärtigen —, kann sich damit quantitativ nicht messen. Ein »neues Gebäude« ist es übrigens streng genommen nicht, sondern nur der Umbau eines der geräumigen, vornehmen Mietswohnhäuser, die zu Beginn der achtziger Jahre in der Nähe der Potsdamer Brücke entstanden. Ein Umbau freilich, der vom Keller bis zum Dach reichte, und den einige Anbauten ergänzten. Ein ganzer Stab von Künstlern war dabei beteiligt. Vor allem Bruno Schmitz, der die Fassade und die Eingangsräume vornahm. Aus der Fassade war nicht viel zu machen; um so mehr mit den Repräsentationsräumen, die den Besucher empfangen. Und hier ist tatsächlich

etwas entstanden, was Berlin kaum zum zweitenmal besitzt. Schmitz hat das Erdgeschoß mit dem Hochparterre verbunden und dadurch eine Empfangshalle von einer Schönheit der Verhältnisse und einer festlich imposanten Pracht der Wirkung geschaffen, daß sich nicht viele Erzeugnisse der modernen Innenarchitektur damit vergleichen lassen. Das Material und die Farben unterstützen diesen Eindruck: grauer Marmor an den Wänden und den Pfeilern, dunkle, warme schwarzgoldene Töne an dem Holzgebälk der Decke. Alles ist in großen und gemessenen Linien gehalten, die von keinem kleinlichen Ornament gestört werden. Dazu eine ausgezeichnete, von starker Bronze eingefaßte, hohe Glastür am Eingang, vor dem eine Nische in grauem Stein von der Straße hereinführt. Ein in der Zeichnung sehr schön geführter Treppenaufgang zu den weiteren Räumen des Hochparterres, die sich tief nach hinten ziehen, schneidet in die Reihe des pompösen Raumes ein. Dann durchschreitet man helle Räume und helldunkle Gänge, die rechts und links in großen Schaufenstervitrinen, kunstgewerbliche Einzelarbeiten und alle möglichen Luxusdinge, von versteckten elektrischen Lichtern hell beleuchtet, darbieten, und endet schließlich in einem Oberlichtsaal für Kunstausstellungszwecke, wo man zurzeit eine gut gewählte Kollektion von Bildern und Skulpturen vorfindet. Darunter ist eine schöne Marmorarbeit von Adolf Brütt und eine Reihe von Gemälden des in Paris lebenden Deutschen Felix Borchardt, an ihrer Spitze das Freilichtporträt Kaiser Wilhelms II., das Borchardt vor einigen Jahren für eine »Monarchen-Nummer« des Figaro illustré gemalt hat, und von dem damals viel gesprochen wurde, das sich aber in Berlin noch niemals öffentlich gezeigt hat. Zwei weitere Stockwerke des Hauses gehören der Zimmereinrichtung und der Innenarchitektur. Auf der ersten Etage sieht man eine ganze Flucht von »Stilmöbeln«, wie sie heute leider wieder immer lebhafter von unseren hochstehenden und begüterten Mitbürgern verlangt werden, und wie sie die »modernen« Kunsthäuser leider nur allzu willig liefern, — eine große Gefahr für unser gesundes, aufwärts strebendes Kunsthandwerk. Die zweite Etage bringt dann auch eine gleich große Reihe von Zimmern, im Geschmack unserer Zeit, vor allem sehr tüchtige und angenehme Interieurs von Peter Behrens, Hermann Billing, Bruno Möhring, Alfred Grenander und Albin Müller. Ein drittes Stockwerk endlich ist wieder der freien Kunst gewidmet und enthält eine große Sammlung von Gemälden jüngerer Künstler. Soll auch, später noch, die Mustereinrichtung eines Landhauses erhalten. Man sieht: ein rechtes Warenhaus; und man ist neugierig, wie diese Entwicklung weitergehen wird.

Bei *Gurlitt* sieht man zurzeit, neben einer schönen Kollektion von Fontainebleauer Bildern — darin besonders ein kleines Trouviller Strandbildchen von Boudin, ein zartes Landschaftsstück von Harpignies, eine Gruppe Dorfhäuser von Corot und ein »Plauderei« betitelter, funkelnder Renaissancetraum von Monticelli — eine Ausstellung älterer und neuerer Arbeiten von Artur Kampf, die des Akademiepräsidenten frische und lebendige, wenn auch niemals geniale Farbenkunst einmal eingehender studieren läßt. Es zeigt sich dabei, daß die Bilder Kampfs durch eine solche Summierung nicht gerade gewinnen. Einzelnes wirkt brillant; wie der breit und weich gemalte Rückenakt eines jungen Weibes gegen einen Fond von grünen Portièren, wie das skizzenhafte Bildchen einer Spanierin in einem rosa Rock gegen grauen Hintergrund, wie der Ausschnitt eines Gartens mit der Halbfigur einer Dame im vorderen Plan und das ausgezeichnete Selbstporträt, die Gesamtmasse aber leidet unter einer gewissen Engigkeit der koloristischen Anschauung. Man erwartet nach jenen Studien, die immer gleichsam als Versprechungen erscheinen und den Aufstieg zu einem kräftigeren Ausdruck hoffen lassen, mehr, als sie versprechen. Ja, anderes ist dann wieder ganz gebunden im Vortrag und bleibt in den Mittelbahnen einer gemessenen akademischen »Richtigkeit«. Dennoch lasse ich mir nicht ausreden, daß wir von Kampf noch einmal Stärkeres zu erwarten haben. Obschon er bereits in die Jahre gekommen ist, wo gemeinhin in Deutschland die Entwicklung abbricht oder stehen bleibt! Denn der Aufstieg, den er im letzten Dezennium genommen hat, ist, wenn nicht himmelstürmend, doch sehr respektabel.

Cassirer eröffnet soeben eine Ausstellung der *Sammlung Behrens* in Hamburg. Von ihr wird noch näher zu sprechen sein. Ebenso von der wichtigen und bedeutungsvollen *Anton Graff-Ausstellung*, die *Schulte* jetzt arrangiert hat, und die an zweihundert Werke des großen Porträtisten vereinigt.

× Die **Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes**, die vom Mai bis Mitte Oktober dieses Jahres in *Darmstadt* stattfinden soll, ist jetzt dadurch gesichert worden, daß der Großherzog von Hessen persönlich das finanzielle Risiko des Unternehmens und die Garantie dafür übernommen hat, daß auf der Ausstellung Ankäufe von Kunstwerken in gewisser Höhe gemacht werden. Die Stadt Darmstadt hat das Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe zur Verfügung gestellt.

× Die Vorbereitungen für die **amerikanische Ausstellung der Berliner Akademie** sind bereits sehr weit gediehen. Der bekannte New Yorker Kunstfreund *Hugo Reisinger*, der im Februar selbst nach Berlin kommen wird, um das Arrangement der Ausstellung zu leiten, hat eine Kollektion von 150 Werken moderner amerikanischer Malerei ausgewählt, die in einigen Wochen die Reise über den Ozean antreten wird.

SAMMLUNGEN

× Welch seltsame Blüten die an den Wachsbüstenstreit sich anschließende Bewegung gegen Wilhelm Bode treibt, die zurzeit von einigen Stellen aus in fanatischer Weise geschürt wird, mag man aus den Erörterungen ersehen, die kürzlich von verschiedenen Seiten an eine Nachricht über die **Stellung der Nationalgalerie in der preußischen Kunstverwaltung** geknüpft wurden. Es wurde bekannt gegeben, daß die Galerie nunmehr endgültig aus dem Verbande der Generalverwaltung der Museen gelöst und dem Kultusministerium, d. h. dem Dezernenten für die Kunstangelegenheiten, direkt unterstellt worden sei. Darauf erschienen in der Presse Artikel, die die endlich erfolgte »Befreiung« der Nationalgalerie feierten, als sei sie gleichsam dem Generaldirektor entrissen. Tatsächlich liegen die Dinge so, daß Bode schon seit Jahr und Tag diese Loslösung des modernen Museums betrieben und beantragt hat. Sie war auch schon vor längerer Zeit durchgeführt, noch unter Tschudis Regime und zu Lebzeiten des Ministerialdirektors Althoff. Während des Interregnums nach Tschudis »Urlaub«-Beginn wurde die Nationalgalerie dann wieder provisorisch der Generalverwaltung unterstellt; jetzt aber, nach der Ernennung Justis zum Direktor, ist der status quo ante wiederhergestellt worden! Das ist die ganze Aktion, die in so tendenziöser Weise gegen den Generaldirektor ausgebeutet wird.

Ein Gemälde von Kaspar David Friedrich (1774 bis 1840) hat Direktor *Karl Woermann* soeben noch für die Dresdner Galerie erworben. Es ist das beste von den fünf Bildern, welche die Galerie nunmehr von dem be-

rühmten Dresdner Meister besitzt. Es zeigt den Blick vom Pieschener Elbufer auf das Große Gehege in Dresden, wie es sich um 1820 dem Auge des Beschauers darstellte: Im Vordergrunde die Elbe mit einigen Sandbänken, auf der ein Kahn mit weißem Segel daherfährt, im Mittelgrunde die breite Wiese mit Baumgruppen, im Hintergrunde waldige Hügel. Eine reizvolle Abendstimmung liegt über dem in Maßen und Linien so fein empfundenen Bilde. »Vor dem sonnigen Gelb des Abendhimmels vom Horizont breitet sich violettgraues Nebelgewölk aus, und der leuchtende Himmel spiegelt sich vorn im Fluß.« Das Gemälde, das natürlich in seiner ganzen Wirkung das Können der Zeit nicht verleugnet, stellt außer seinem künstlerischen Wert auch ein schönes Stück Dresdner Heimatkunst dar.

STIFTUNGEN

× Aus der **Ernst Reichenheim-Stiftung** an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste sind in der Sitzung des Kuratoriums die beiden Stipendien für dieses Jahr den Malern Otto Büngner und Berthold Ehrenwerth verliehen worden.

London. Der kürzlich verstorbene Chemiker **Ludwig Mond** hat nach englischen Blättermeldungen unter anderen der Akademie der bildende Künste in München 20000 Pfund Sterling vermacht.

FORSCHUNGEN

⊙ **Ein unerkanntes Porträt von der Hand des Jacopo Bellini** veröffentlicht Claude Philips im Burlington-Magazine (Januarheft 1910). Gemeint ist das bekannte Profilbildnis eines Knaben in der Sammlung Gustave Dreyfus zu Paris, das zuletzt in »Les Arts« (Heft 73, 1908) als venezianisch, aus der Gefolgschaft des Antonello da Messina veröffentlicht worden war. Philips stützt seine Attribution auf eine in der Haltung ähnliche Porträtzeichnung in dem Turiner Skizzenbuch des Meisters (Goloubew Nr. 20) und denkt an die Möglichkeit, es könne sich um das Bildnis eines der Söhne Jacopos handeln.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 14. 28. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EIN ENGLISCHER SAMMLER UND SEIN VERMÄCHTNIS AN DIE NATION

VON WILHELM BODE

In *George Salting*, dessen Tod kurz vor dem Weihnachtsfest die Zeitungen meldeten, hat England seinen größten Kunstsammler seit der Zeit des Marquis of Hertford verloren, und hat zugleich das Glück gehabt, daß dem Lande die unschätzbaren Sammlungen dieses einfachen Emporkömmlings, wie die jenes großen Sammlers aus einem der ältesten und ersten Geschlechter Englands, der Nation erhalten sind. Salting verdient als Sammler noch höher gestellt zu werden als der Marquis of Hertford, da dieser das Kunstsammeln mehr als Sport, als eine seiner vielen Exzentrizitäten betrieb, während jener nur für das Sammeln lebte, sein ganzes Einkommen darauf verwendete, mit dem leidenschaftlichsten Eifer und zugleich bei eminenter natürlicher Begabung mit größter Besonnenheit und Schlauheit seine Kunstschätze zusammenbrachte. Auch als Original konnte er sich mit seinem vornehmen Konkurrenten messen.

George Salting war Däne von Abkunft; sein Vater war in Jütland ansässig, wanderte von dort nach Australien, wo er anfangs als Schafzüchter in der Nähe von Sidney, dann durch Fabriken und schließlich durch den Verkauf seiner Ländereien an die sich darüber ausbreitende Stadt ein großes Vermögen erwarb. Als sein Sohn George, der jüngere von zwei Brüdern, die aus Eton verzogen waren und in Sidney die Universität besucht hatten, durch den Tod des Vaters als junger Mann selbständig wurde, hatte er ein jährliches Einkommen von etwa 600000 Mark. Im Laufe der Jahrzehnte — Salting starb im Alter von dreiundsiebzig Jahren — hat sich seine Einnahme mehr als verdoppelt. Dieses stattliche Einkommen hat er so ziemlich ganz auf seine Sammlungen verwendet, denn seine Ansprüche an das Leben waren im übrigen mehr als bescheiden. Sein Heim war und blieb seit vierzig Jahren ein kleiner, keineswegs übermäßig sauberer Klub, der Thatched House Club in St. James' Street. Im Nachbarhaus, dem Conservative Club, nahm er sein zweites Frühstück und abends sein Diner. Die Zeit zwischen beiden Mahlzeiten verbrachte er auf Besuchen der Kunsthändler, mit kurzer Unterbrechung, um den Tee im Burlington Fine Arts Club zu nehmen, wobei er einen flüchtigen Blick in illustrierte Fachzeitschriften tat. Die öffentlichen Sammlungen und Ausstellungen Londons besuchte er gelegentlich, vornehmlich weil er dort seine Kunstwerke untergebracht hatte, für die sein bescheidenes Heim schon seit Jahrzehnten keinen ausreichenden Platz mehr bot. Ein großes zweifenstriges Zimmer und eine kleine Kammer im obersten Stock des Thatched House Club, das war die Behausung des Mannes, der gelegentlich an einem Tage hunderttausend und mehr für ein Kunstwerk ausgab. Vor Jahrzehnten sprach er freilich viel von einem Hausbau; damals kamen täglich morgens, während er noch im Bett lag, oder in halber Toilette zwischen seinen Schätzen herumkramte, Häusermakler: aber wie er überhaupt sehr schwer im Entschluß war und jede Veränderung haßte, so ließ er seinen Plan allmählich fallen und schaffte sich Platz, indem er zuerst im South Kensington Museum, später auch in der National Gallery seine Schätze leihweise ausstellte. Daß es zum Hausbau nicht kam, hatte vielleicht auch seinen Grund darin, daß George Salting, um mich eines euphemistischen Ausdruckes zu bedienen, äußerst sparsam war. Zu einer Droschke konnte man ihn nur bereden, wenn sein neuer Hut vor argem Regen in Gefahr war, und niemals protestierte er, wenn der Mitfahrende die Droschke zahlte. Daß er bei Lebzeiten auch nur eine Kleinigkeit für öffentliche Zwecke hergegeben hätte, ist mir nicht erinnerlich. In den fünfunddreißig Jahren, die ich mit ihm bekannt und oft täglich in London zusammen war, habe ich manchen Weg mit ihm machen, manche Auskunft ihm erteilen müssen. Auf wiederholte Ermahnungen, daß er sich dafür unseren Museen gegenüber auch einmal dankbar erweisen müsse, schenkte er mir unverhoffterweise eine seltene Cinquecentomedaille. Als ich sie zu Hause näher ansah, fand ich, daß sie falsch war, und brachte sie ihm daher zurück; seine Freude darüber, daß ich hineingefallen sei und mir eingebildet habe, er würde unseren Museen ein echtes Stück geschenkt haben, war eine ganz unbändige. Aber man tut sehr unrecht, wenn man dieses Original heute meist nur als Geizhals verschreit; er hatte auch seine sehr guten Eigenschaften. Um Rat fragte er gern, ja jeden, dessen er habhaft werden konnte; selbst zum Schreiben, das er sonst haßte, fast wie das Lesen, entschloß er sich deswegen. Und doch war niemand selbständiger im Entschluß, unabhängiger und eigenartiger im Geschmack. Manchen galt er

für unsicher, weil er ewig fragte und gern Gekauftes zurückgab oder austauschte: dies hatte aber nur den sehr berechtigten Grund, daß er seine Sammlungen immer zu verbessern oder zu vervollständigen strebte. Wegen seines langen Wägens, seines starken Feilschens und ewigen Tauschens war er bei den Händlern wenig beliebt; auch gab er ihnen niemals Kommissionen, sondern bot auf allen Versteigerungen selbst, auf denen er — selbst auf kleinen Versteigerungen — nie zu fehlen pflegte. Dennoch ließen sich die Händler diese unangenehme Eigenart gefallen, weil er der tägliche Gast war, am meisten kaufte und stets sofort zahlte. Auch waren es nur wenige, die er aufsuchte und denen er treu blieb; bei kleinen Antiquaren herumzusuchen oder neue Größen aufzusuchen, war nicht sein Fall. Sein außerordentlich feiner Geschmack für Kunst, der fast ganz auf natürlicher Begabung beruhte — Reisen und Belehrung durch Bücher oder gar durch Vorträge waren ihm zuwider — erhielt seine erste Anregung durch einen alten Freund, den bekannten Sammler altchinesischen Porzellans Louis Huth — neben G. Fitzhenry, dem einzigen, den er als Freund bezeichnete. Durch ihn wurde er zum Sammeln in der gleichen Richtung bestimmt; nach wenigen Jahren, schon Ende der siebziger Jahre, hatte er wohl die gewählteste Sammlung altchinesischen Porzellans in England. Gerade damals war ich in London häufig mit ihm zusammen; er begann auch für anderes sich zu interessieren. Im Jahre 1879 kauften wir zusammen den ersten orientalischen Seidenteppich, dem bald mehrere, noch wertvollere folgten. Für die Kunst der italienischen Renaissance bot London damals nur einen geringen Markt; aber ein italienischer Maler Pinti brachte regelmäßig gute Ware aus Italien, die Salting außerordentlich interessierte. Sein bekanntes »Konzert« von Ercole Roberts, seine »Salome« von Cesare de Sesto, ein stattliches Porträt von Torbido, und andere Bilder, wie seine ersten Renaissancebronzen und Medaillen sind Erwerbungen jener Zeit. Nicht weniger Freude hatte er aber auch an holländischen Gemälden. Zu seinen ersten Erwerbungen der Art gehört ein ungewöhnlich großes, frühes Interieur von Pieter de Hooch, das er für einen Jan Vermeer hielt nach der engen Verwandtschaft des Bildes mit dem berühmten Familienbild der Akademie in Wien, das W. Bürger gleichfalls irrtümlich als Vermeer bestimmt hatte.

Allmählich erweiterte sich sein Sammelgebiet. Zur Ausstattung seines Zimmers und zur Unterbringung der kleinen Gegenstände erwarb er eine Anzahl vorzüglicher französischer Renaissancemöbel. Seine Sammlung von italienischen Kleinbronzen der Renaissance dehnte er auf Medaillen und Plaketten der gleichen Zeit aus. Wie immer nahm er nur treffliche, intakte Exemplare. Seine ostasiatischen Sammlungen erweiterte er durch Jadearbeiten, kleine Bronzen und Stichblätter. Eine besondere Vorliebe hatte er für Fayencen aller Art. Seine Sammlung italienischer Fayencen des 15. und 16. Jahrhunderts, seit langem schon im South Kensington Museum aufgestellt, ist nächst der einzigen Sammlung dieses Museums die bedeutendste und vor allem die gewählteste. Von ähnlicher Qualität sind seine hispanomoresken und seine persischen Fayencen, wie jene jetzt über das Victoria und Albert-Museum zerstreut. Die Schränke im Wohnzimmer bargen eine Sammlung der gewähltesten Zeichnungen erster Meister und eine andere von hervorragenden Stichen. Seit Jahren schon hatte Salting Bilder älterer englischer Meister gesammelt, immer mit gleichem Geschmack; erst in den letzten Jahren begann er französische Meister des vorigen Jahrhunderts zu kaufen. Dadurch waren seit kurzem einzelne hervorragende Landschaften von Corot, Daubigny, Rousseau und anderen als Leihgabe in die National Gallery gekommen.

Alle diese Schätze sind nach der lakonischen Bestimmung des schon etwa zwanzig Jahre alten Testaments »to the Nation« vermacht worden, und zwar wird es den maßgebenden Behörden überlassen, welche Kunstwerke aus diesen Schätzen gewählt, wo und wie sie aufgestellt werden sollen. Die Gemälde werden also zweifellos der National Gallery, die kunstgewerblichen und orientalischen Gegenstände dem Victoria und Albert-Museum, in dem sie sich meist schon als Leihgabe befinden, die Handzeichnungen, Stiche, Medaillen u. s. f. dem British Museum überwiesen werden. Es ist hocherfreulich, daß solche Schätze Europa erhalten bleiben, daß sie aber in dieser Weise verzettelt werden und in die Riesenmagazine, wie sie die englischen Museen, vor allem das neue Victoria und Albert-Museum bilden, mehr oder weniger verschwinden, scheint uns bedauerlich. Gerade diese ganz gewählte, nur aus Gegenständen von geringem oder mäßigem Umfange bestehende Sammlung hätte für sich ein kleines Museum abgegegeben, und hätte darin oder im Anschluß an die Sammlungen von Oxford oder Cambridge bei richtiger Anordnung der Räume und Aufstellung in London ganz andere Gelegenheit zum Genuß geboten als jene uferlosen Riesensammlungen in unerfreulicher Breite. Selbst die Wallace Collection, die in ihrer Beschränkung und wohnlichen Herrichtung mit Recht jenen Museen gegenüber so allgemein bewundert wird, ist doch ein mit Kunstwerken überfüllter Privatpalast, der eher eine beängstigende und verwirrende als eine befreiende und erhebende Wirkung ausübt. Aber diese Gelegenheit ist versäumt worden; die »Nation« wird sich zu dem Bau eines besonderen Salting-Museums, das dieser eigenartige Mann auch als Andenken verdient hätte, schwerlich aufschwingen, und die einzelnen Museen werden ihre Beute nicht fahren lassen wollen. Freuen wir uns wenigstens, daß sie, wie die gleichzeitig an die National Gallery gefallene Galerie L. Mond, Europa erhalten sind, und nicht wie die Pariser Sammlungen der Gebrüder Kann zur Reise über das große Wasser verurteilt worden sind. Wir Kontinentalen können auch stolz darauf sein, daß die Besitzerin der Wallace Collection eine Französin, daß Salting ein Däne und Ludwig Mond, dem London gerade jetzt in der Hochflut der Deutschenhetze eine treffliche kleine Sammlung altitalischer Meisterwerke verdankt, ein Deutscher war!

NEKROLOGE

Rudolf Quittner †. In Neuilly bei Paris starb am 3. Januar, erst 37 Jahre alt, der Wiener Landschaftsmaler Rudolf Quittner. Ein Krebsleiden, das voriges Jahr eine schwere Operation nötig machte, hat ihn dennoch weggerafft. Die Nachricht hat in Wiener Künstlerkreisen aufrichtige Trauer erregt, denn Quittner, ein ungewöhnlich rasch erblühtes Talent, hatte die schönsten künstlerischen Aussichten. Er war 1873 in Troppau geboren, als Sohn eines reichen Tuchfabrikanten. Nach Absolvierung der Realschule und Studien am Technologischen Gewerbemuseum in Wien wurde er Prokurist der Fabrik. Nach harten Kämpfen und Verzicht auf materielle Vorteile ging er zur Kunst über. An der Wiener Akademie der bildenden Künste und in Paris, wo er die Sommer verbrachte, fand er sich rasch. Er war durchaus Impressionist. Monet, Pissarro, Raffaelli, Lunois wiesen ihm den Weg zur Darstellung der lyrischen Stimmungen in Licht und Luft. Die Abende auf dem Boulevard mit ihren modernen Lichteffekten wurden ihm besonders dankbar (im größten Format 1909), aber auch helle parkartige Landschaften, mit fließendem Wasser, einem breiten schäumenden Wehr (»Die Schleuse« 1908) usw. Dann wieder stellte er eine schummrige Stubenszene zwischen zwei helle Landschaften, wie in dem Dreibild: »Die Abreise« (1907). Da stellt das Mittelbild die eigene Wohnstube des Künstlers dar, voll offener Koffer und Reisetaschen, als Schauplatz eines großen Packens, rechts und links aber grünt schon freie Reisegegend, mit dem Bahnzug mittendurch. Das große Bild: »Der Eisenbahnzug« (1907) wurde auf der Internationalen in Venedig vom König gekauft und der dortigen Modernen Galerie geschenkt. Durch blumenbunte Ebene zieht ein Bahnzug, auf dem wie eine blendendweiße Schlange der eigene Rauch sich lagert; am Himmel alle die Farben des bunten Gefildes noch einmal gemischt. Dabei eine ruhige, gemächliche Malerei, wie seine meisten Sachen. Nur wenigen sieht man die fieberische Rastlosigkeit an, mit der er rasch nacheinander in alle Extreme fallen konnte, immer auf der Suche nach dem Eigentlichen. Er war der Proteus unter den Malern und versuchte alle erdenklichen Manieren. Er war immer wieder »nicht zu erkennen«. Am schlagendsten zeigte sich dies im Jahre 1906. Da hatte er in der Frühjahrsausstellung zwei mehr als wild in großen Flächen hingewürfelte Pariser Ansichten: »Pariser Dächer«, von der Pantheonkuppel überragt unter glühendem Abendhimmel, und ein Kirchenportal. So »tapageur« als nur möglich. In der Herbstausstellung war er bereits das gerade Gegenteil. Eine dörfliche Winterszene mit Laternen und eine Schlafstube mit einem bunten, zerwühlten Bett waren die lautlose Stille selbst. Wie pulverisiert schwebten die Farben in der Luft, staubfein und staubtrocken. Dann kam es wieder vor, daß ihm etwa Le Sidaner gefiel und ein »Gittertor« oder »die Lampe« auf diesen hinauslief. Er war noch immer nicht der definitive Quittner geworden. Aber Talent war reichlich vorhanden, bei nicht geringer Schnellfertigkeit. Es war, als wisse er, daß ihm keine lange Zeit gegönnt sei, und da wollte er doch nicht von hinnen, ohne ermittelt zu haben, wer er eigentlich gewesen.

Ludwig Hevesi.

† In **Zürich** starb der frühere Stadtbaumeister **Arnold Leopold Gottfried Geiser,** geboren 27. Februar 1844 in Biel, einer der Männer, denen die bauliche Entwickelung der Stadt Zürich am meisten verdankt, eine Reihe von Jahren Präsident des Schweizerischen Architektenvereins, Verfasser der Werke »Das schweizerische Bauernhaus« und »Die Bauwerke der Schweiz«.

Der Historienmaler **Heinrich Aschenbroich** ist am 26. Dezember in Düsseldorf im Alter von 70 Jahren gestorben. Er war als Maler religiösen und historischen Genres bekannt, auch als Gemälderestaurator wurde er vom preußischen Staat, von dem Kunstverein für Rheinland und Westfalen, von Galerien und Privaten vielfach in Anspruch genommen.

Fred Remington, der bekannte amerikanische Landschaftsmaler und Bildhauer und neben Sargent einer der bedeutendsten amerikanischen Künstler, ist auf einem Landgute im Staate Connecticut an den Folgen einer Operation gestorben.

+ **München.** Der Kunstmaler und k. Professor **Paul Hoecker,** eines der Gründungsmitglieder der Münchener Sezession und ehemaliger Lehrer an der Akademie der bildenden Künste, ist in der Nacht vom 12. auf 13. Januar hier gestorben. Zu Hoeckers Schülern zählte eine große Anzahl jetzt viel genannter Münchener Künstler wie A. Jank, Münzer, W. Georgi, Leo Putz, Bruno Paul, Feldbauer, Eichler, Püttner, v. Reznicek, Wilhelm Schulz und viele andere, die ihrem einstigen Lehrer ein warmes Andenken bewahren. Der Verstorbene war im Jahre 1854 in Oberlangenau (Schlesien) geboren.

In Kopenhagen starb im Alter von 87 Jahren der Nestor der dänischen Maler, **Johann Frederik Nikolai Vermehren.** Er war im Jahre 1823 auf Seeland geboren. Seine bekanntesten Bilder sind »Der Abschied des Reservisten« und »Die jütische Schafherde«. Im Jahre 1873 wurde er Akademie-Professor und hat als solcher einen großen Teil der jüngeren dänischen Maler unterrichtet. Seine Bilder behandeln meist das Volksleben und die Natur Dänemarks.

PERSONALIEN

Vorstandswahlen im deutschen Kunstverein. Der Vorstand des deutschen Kunstvereins hat soeben die Neuwahl der Mitglieder zu seinen sämtlichen Ämtern und Ausschüssen auf drei Jahre vorgenommen. Insbesondere wurde an Stelle des ausgeschiedenen Geh. Rat Prof. Dr von Tschudi der neue Vorsitzende gewählt: der Präsident der Akademie der Künste, *Prof. Arthur Kampf.* Zu seinen Stellvertretern sind Wirkl. Geh. Oberregierungsrat *Müller* und Prof. *Karl Koepping* ausersehen.

+ Der Vorstand der **Münchner Künstlergenossenschaft** setzt sich für das Jahr 1910 aus folgenden Herren zusammen: Präsident: Hans v. Petersen, k. Professor, Maler; Stellvertreter des Präsidenten: Frank Kirchbach, k. Professor, Maler; Schriftführer: Richard Groß, Maler; Stellvertreter des Schriftführers: Ludwig Dasio, Bildhauer; Kassier: Karl Georg Barth, k. Professor, Bildhauer; Vorstandsmitglieder: Adolf Eberle, k. Professor, Maler; Albert J. Franke, Maler; Franz Grässel, Maler; Eugen Hönig, k. Professor, Architekt; Wilhelm Immenkamp, Maler; Hermann Knopf, Maler; Emil von Lange, Direktor der k. Kunstgewerbeschule, Architekt; Ludw. v. Langenmantel, Professor an der k. Kunstgewerbeschule, Maler; Franz Pernat, Maler; Heinrich Rettig, Maler; Karl Voß, Maler; Heinrich Wadere, Professor an der k. Kunstgewerbeschule, Bildhauer; Walter Ziegler, Maler und Radierer.

+ Die **Künstlervereinigung Luitpold-Gruppe** hielt am 15. Dezember des vorigen Jahres ihre Generalversammlung ab, in der für das Jahr 1910 die nachstehenden Herren in den Ausschuß gewählt wurden: Professor Fritz Baer, 1. Vorsitzender; Walter Thor, 2. Vorsitzender; Otto Tragy, 1. Schriftführer; Wenzel Wirkner, 2. Schriftführer; Professor Wilhelm Löwith, 1. Kassier; Josef Sailer, 2. Kassier; Heinrich Brüne, Ernst Gerhard, Hans Heider, Melchior Kern, Kurt Rüger, Beppo Steinmetz.

Dr. **Wilhelm Niemeyer,** Dozent für Kunstgeschichte an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, ist in gleicher

Eigenschaft an die Kunstgewerbeschule in Hamburg übergesiedelt.

+ Der als außerordentlich tüchtig anerkannte Restaurator **Emil Kinkelin** wurde mit 1. Januar 1910 als Nachfolger Alois Hausers zum Konservator an der Münchener alten Pinakothek ernannt.

Der Maler Martin Hoenemann in Berlin-Friedenau ist zum Professor ernannt worden. Er hat sich besonders durch seine ausgezeichneten Holzschnitt-Reproduktionen nach modernen Zeichnungen einen Namen gemacht.

+ **Tschudi und die Augsburger.** Wie in Nr. 12 der Kunstchronik berichtet wurde, hat der Direktor der bayrischen Staatsgalerien Geheimrat von Tschudi sieben Bilder der Filialgalerie Augsburg in die alte Pinakothek zu München versetzt. In der ehemaligen Reichsstadt herrschte darüber große Aufregung und man wandte sich sofort an den bayrischen Kultusminister von Wehner um eine Rückgängigmachung dieser Maßnahmen zu erreichen, jedoch mit negativem Erfolg. So kam es denn am 11. Januar im bayrischen Landtag zu einer von den Abgeordneten Dr. Thoma und Schubert vertretenen Interpellation, die aber gleichfalls mit einem für Augsburg ungünstigen Resultat endigte. Minister von Wehner sprach zuerst über die Prinzipien, die für Geheimrat von Tschudi bei der Leitung und Reorganisation der Galerien maßgebend sind, konstatierte die Notwendigkeit, die Lücken der alten Pinakothek nach Möglichkeit aus den Beständen der Filialgalerien auszufüllen, sowie das unbestreitbare Recht des Direktors solche Maßnahmen vorzunehmen und wies schließlich noch auf die Gleichgültigkeit und Interesselosigkeit Augsburgs hin, dessen Stadtverwaltung nicht das mindeste für eine bessere Unterbringung der Galerie aus eigener Initiative tun wolle, obwohl die jetzigen Räume im ehemaligen, alten Katharinenkloster, was die Feuersicherheit betrifft, zu den äußersten Bedenken Anlaß gäben. Auf Grund dieser Mißstände könnten möglicherweise noch ganz andere Eingriffe und Veränderungen nötig werden. Es war erfreulich zu hören, daß der Minister so tatkräftig für den neuen Leiter der Kunstsammlungen eintrat, nicht minder erfreulich aber auch, daß die sich anschließende Diskussion zeigte, wie große Sympathien Hugo von Tschudi sich in München schon erworben und mit welch rückhaltloser Anerkennung man über sein jetzt ja noch in den Anfängen stehendes Reorganisationswerk spricht. Möchten diese Sympathien dauernde sein.

+ Professor **Franz von Defregger** wurde in seiner Eigenschaft als Professor der Akademie der bildenden Künste unter Anerkennung seiner ausgezeichneten Dienstleistungen in den dauernden Ruhestand versetzt.

WETTBEWERBE

Großherzog-Friedrich-Denkmal in Mannheim. Das Ergebnis des Wettbewerbes wird jetzt amtlich bekannt gegeben. Preise von je 4000 Mark wurden drei gleichwertigen Entwürfen zuerkannt, nämlich dem gemeinsamen Entwurf von Prof. Volz-Karlsruhe und Architekt Prof. Bruno Schmitz-Berlin, dem des Bildhauers Emil Stadelhofer-Rom und einem weiteren von Prof. Bruno Schmitz-Berlin.

Für das eidgenössische Polytechnikum in Zürich sind Um- und Neubauten geplant. Im Wettbewerb erhielten Preise von 7000 Fr. A. Frölich-Charlottenburg und Prof. Dr. Gull-Zürich. Die andern Preise fielen Züricher Architekten zu.

Für ein neues Gebäude der Generaldirektion der Staatseisenbahnen in Stuttgart wird jetzt unter den deutschen Architekten ein Wettbewerb zur Erlangung von Plänen ausgeschrieben. Ein erster Preis von 8000 Mark ein zweiter von 6000, zwei dritte von je 4000, sowie weitere Ankäufe von je 1000 Mark sind in Aussicht genommen. Die Frist läuft bis zum 1. Juni.

DENKMALPFLEGE

Zum Schutze der Kunstschätze in den Kirchen, die in den letzten Jahren so schwere Verluste erlitten, hat jetzt nach dem Vorgange der bayrischen Behörden auch der *preußische* Kultusminister Stellung genommen. In einem Rundschreiben an alle Bischöfe wird ersucht, die Kirchenvorstände darauf aufmerksam zu machen, daß vor der Veräußerung kirchlicher Gegenstände, die einen geschichtlichen, wissenschaftlichen oder Kunstwert besitzen, *um die staatliche Genehmigung nachzusuchen ist.* Ferner soll darauf hingewiesen werden, daß die Mitglieder der Kirchenvorstände für die Vermögensnachteile der Kirchengemeinde zivilrechtlich haftbar sind. Zur Kenntnis des Ministers gelangten erst neuerdings wieder Fälle, wo Kirchenvorstände wertvolle Kunstgegenstände aus ihren Kirchen zu verkaufen beschlossen, ohne daß eine staatliche Behörde die Genehmigung erteilt hatte.

AUSSTELLUNGEN

Die Berliner Graff-Ausstellung. Diese Ausstellung war »fällig«. Sie mußte kommen, nachdem man endlich die systematische Erforschung und Veranschaulichung der deutschen Malerei von der Wende des achtzehnten Jahrhunderts als eine unserer wichtigsten kunsthistorischen Aufgaben erkannt und nach und nach den Hamburger Primitiven, dem jungen Menzel, dem alten Schadow, Franz Krüger, Chodowiecki und ihren Genossen die lange geschuldeten Ehren erwiesen hatte. Man hat diese Graff-Schau seit Jahr und Tag prophezeit; aber ein anderes ist es, sie theoretisch zu weissagen, ein anderes, sie praktisch in die Wege zu leiten. So gilt denn der Kunsthandlung von *Eduard Schulte* für die Umsicht und Energie, mit der sie das immerhin schwierige Unternehmen durchgeführt hat, lebhafter Dank; nicht minder Professor Julius Vogel, der sie dabei mit seinen reichen Fachkenntnissen unterstützte.

Das Resultat dieser Übersicht über Anton Graffs Lebenswerk bedeutet einen außerordentlichen Gewinn. Wir wußten auch vorher schon, daß der schweizerisch-sächsische Meister der glänzendste Vertreter der deutschen Malerei vor ihrem Verfall in der Kartonkunstepoche gewesen ist. Doch so imponierend, wie sich jetzt die Reihe seiner Werke schließt, stellten wir uns die Gesamtsumme seiner Arbeit kaum vor. Es zeigt sich nun weit eindringlicher als je zuvor, daß Graff fast der einzige Porträtist großen Ranges war, den die engere deutsche Kunstgeschichte aufzuweisen hat. »Porträtist großen Ranges«: d. h. ein Künstler, der nicht nur das Bildnis zu seiner ausschließlichen Domäne machte, sondern sich aus der königlichen Beherrschung dieses Spezialgebiets eine ganze künstlerische Kultur von persönlicher und allgemeiner Bedeutung schuf; in dem Sinne, wie wir es bei den führenden Meistern des Faches in England, Holland, Frankreich beobachteten. Wer bleibt denn übrig, wenn wir die Prätendenten vor und nach Graff abschreiten? In der Vergangenheit kaum ein einziger außer dem jüngeren Holbein, der durch seine Tätigkeit aber nur zum Teil Deutschland angehört. Und von Graffs Nachfolgern? Unwillkürlich denkt man an Lenbach, dem tatsächlich der Ruhm bleibt, als der einzige Deutsche in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine Porträtkultur von eigenem Gepräge gegründet zu haben. Die anderen, die man nennen könnte, die Stieler, Winterhalter usw., kommen gar nicht in Betracht. Denn es handelt sich nicht um eine Bildnismalerei, die in dem Katalog ihrer Werke zugleich ein Verzeichnis der berühmtesten Männer und schönsten Frauen einer bestimmten Periode hinterlassen, sondern um die Kunst eines Mannes, der mit den Gesichtern auch Geist und Stimmung, Wesen und Sehn-

sucht seiner Zeitgenossen, seiner ganzen Epoche in sich aufgesogen und in individueller Formulierung wiedergespiegelt hat. Der uns zwingt, diesen ganzen Kreis von menschlichen und kulturgeschichtlichen Werten durch das Medium seiner Auffassung und seiner künstlerischen Mittel zu sehen. Etwas davon hat auch Lenbach erreicht. Wir können uns die körperliche Erscheinung der großen Deutschen aus den Dezennien der Reichsgründung und des nationalen Aufstiegs, Bismarck vor allem und Moltke und Wilhelm I., dann die Wagner und Liszt, die Schwind und Busch, die Heyse und Helmholtz, kaum mehr ohne seine Vermittelung vorstellen. Bei Graff wirkt das noch viel stärker, weil der Charakter seiner Zeit eine straffere Geschlossenheit aufwies (oder vielleicht auch nur uns Heutigen aus der Entfernung aufzuweisen scheint, was aber praktisch auf dasselbe hinausläuft). Wir erkennen eine lückenlose Einheit zwischen diesem Maler und seinem großen Objekt, der Gesellschaft des verklingenden Rokoko, in der die Fundamente eines neuen Jahrhunderts gelegt wurden. Er war wie geschaffen für die bürgerlich-geistige Epoche, in der er lebte. Seine Bildnisse von Lessing und Moses Mendelssohn, von Schiller und Herder, von Gellert und Rabener, von Bodmer und Garve, von Sulzer und Chodowiecki, von den zahllosen Gelehrten und Großkaufleuten, die er konterfeite, sind ganz erfüllt vom regen Leben jener hochgesinnten, aufgeklärten, von edelsten Interessen beseelten Zeit. Es ist ein freies, solides, tapferes, weitausschauendes, arbeitsames, still wirkendes Geschlecht. Kluge, kritische Leute, die zu wagen und zu wägen wissen. Feine, kultivierte Köpfe, scharfe, von innen her leuchtende Augen, Menschen von einer natürlichen Grazie und Würde, mit festen Lebens- und Verkehrsformen, doch stets Neues wälzenden Gedanken. Die Zierlichkeit und Tändelei des Hochrokoko ist von ihnen gewichen und hat einer ernsteren, schwereren Bildung Platz gemacht; aber es bleibt ihnen noch unversehrt die aus Renaissancewurzeln stammende Geschmackskultur des 18. Jahrhunderts gewahrt, die bald in die Brüche ging. Eine Klage wird laut: daß Graff niemals in Weimar war, um eben die Persönlichkeiten, in denen sich der letzte Extrakt seiner Zeit verkörperte, in ihrem Milieu zu sehen und zu malen, daß er vor allem Goethe niemals porträtierte, und daß Schiller und Herder und andere Mitglieder jenes Kreises ihm nur außerhalb Weimars, auf Reisen, sitzen konnten, wobei dem Ausdruck ihrer Gesichter nach unserem Empfinden vielleicht mancherlei Charakteristisches verloren ging. Dennoch spricht und glüht aus allen diesen Bildnissen der Geist, der die Blüte unserer klassischen Dichtkunst und die feinste, reichste und weiteste literarische Kultur hervorbrachte, die unser Volk jemals besessen.

Doch alle geistigen und seelischen Qualitäten der Graffschen Porträts kommen zu ihrer Wirkung nur durch seine farbige Kraft, durch die Fülle, Pracht und Intimität seiner malerischen Anschauung. Unwillkürlich denkt man wieder an Lenbach, der sich künstlich noch zu den altmeisterlichen Rezepten zwang, die Graff als gegebene Tradition vorfand und logisch fortbildete. Von dem koketten Spiel des jüngeren Künstlers mit Galerietönen, und nun gar von der braunen Asphaltsauce, die sich bei Lenbach, namentlich in seiner letzten Periode, immer aufdringlicher zeigte und allmählich in eine trübe Brühe überging, ist hier natürlich keine Rede. Es ist nicht Spekulation auf Altmeisterlichkeit in der Wirkung, was wir finden, sondern ein sicheres, festes Ausschreiten auf den Bahnen der Überlieferung. Sucht man nach Parallelerscheinungen in der zeitgenössischen Kunstgeschichte, so wird man mehr auf England als auf Frankreich verwiesen. Es steckt in Graffs Kolorit eine unleugbare Verwandtschaft mit Reynolds. Die Zusammenhänge mit Rembrandts Helldunkel, die man bei dem englischen Meister findet, die berühmte Sahne- und Käsetheorie, die er als Gesetz der Farbenmischung von Gandy of Exeter übernommen, scheinen hier wiederzukehren. Auch die warme Tonskala, die für Reynolds gilt, ist für den Deutschen maßgebend. Aber es fehlt bei Graff dann die bewußte Beimischung mit romanischen, namentlich mit venezianischen und mit Rubens-Elementen, die Reynolds' Palette den Stempel eines kompilatorischen Eklektizismus gibt. Es fehlt die eigentümliche Verbindung von englischer Geziertheit und »großem« Stil, die der hochgelahrte Präsident der Londoner Akademie aufweist. Graff steht Reynolds nur da nahe, wo auch dieser als ein Repräsentant des Realismus und als ein Vertreter des beginnenden bürgerlichen Zeitalters erscheint. Darum bleibt er allerdings auch in seinem Kreise einigermaßen beschränkt. Seine Domäne sind die Köpfe jener geistigen, künstlerischen, wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Führer der Burgeoisie. Die Reihe dieser Bildnisse ist bis zum letzten Werke von einem ungeheuren Ernst und einer unbestechlichen Gründlichkeit der Arbeit bestimmt. Graff ist dabei wiederum ein Vorgänger Lenbachs, indem er das Auge als Spiegelbild der Seele in den Mittelpunkt der Komposition rückt. Oft verschärft er das durch ganz bestimmte Effektmittel, indem er z. B. seine Leute nach einer Seite (meist nach links, vom Beschauer aus) sehen läßt und dem Kopf eine Wendung gibt, als habe von dort her plötzlich irgend etwas die Aufmerksamkeit erregt und dadurch jenen Ausdruck erhöhter Spannung hervorgerufen. Aber es gibt keine Schablone, und jedes neue Modell regte ihn auch zu einer neuen Auffassung an.

Bei diesen Objekten ist auch der Kolorist Graff in seinem besten Element. Es ist ein immer neuer Genuß, wie er die Gesichter in sich aufnimmt und wiedergibt. Wie er Kostüme behandelt, die gedämpften Farben der Rokokostoffe malerisch verwertet und zu den delikatesten Harmonien führt. Wie er sie zu den dunkeln Hintergründen, den weißen Puderperücken und dem lebensvollen Inkarnat der Gesichter stimmt. Wie er die Buketts seiner Farben einem einheitlichen Ton unterordnet, der als warmer und tiefer Klang von jedem Werke seiner Hand ausgeht. Wie reich er in der Bewältigung solcher Aufgaben war, erkennt man am besten, wenn man die Serien der Porträts für die Universitätsbibliothek und die Handelskammer von Leipzig durchgeht.

Anders steht es um Graffs repräsentative Bildnisse von Fürsten, Hofleuten und Adligen, die er gleichfalls in reicher Zahl geschaffen hat. Auch hier ist er tüchtig, und oft überraschen der Geschmack und die Feinheit, mit denen er Staatskostüme, seidene Westen, blitzende Orden, breite, farbige Bänder und helle Spitzenjabots bewältigt hat, ohne sich je in Kleinlichkeiten zu verlieren. Aber er wird in diesem Bezirk doch oft kühler und konventioneller. Man hat die Empfindung, daß ihn die Aufgabe mitunter wenig reizte oder ihn doch persönlich nicht allzu tief interessierte. Zum schönsten aus dem Kreise der Hofbilder gehören die famosen Bildnisse König Friedrich Wilhelms II., dessen dicken, nicht unintelligenten Genießerkopf Graff ebenso lebendig geschildert hat wie Schadow in seiner bekannten Büste. Auch der preußische Minister Hertzberg interessierte ihn (abermals ein Seitenstück zu einem Werke Schadows). Hier konnte er sich wieder der bürgerlich-geistigen Sphäre nähern, in der er sich am wohlsten fühlte. Ähnlich hätte er vielleicht operiert, wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, Friedrich den Großen von Angesicht zu Angesicht zu porträtieren; das Bild des Königs, das er nach seinem Tode malte, kann uns nur eine halbe Vorstellung davon geben, wie er sich hier verhalten hätte. Bezeichnend ist, daß unter Graffs lebensgroßen Repräsentationsporträts die des

merkwürdigen Prinzen Heinrich am höchsten stehen, der die Züge seines überragenden Bruders in so seltsamer Veränderung und doch so naher Verwandschaft trug.

Aus allen jenen Gründen war Graff auch durchaus ein Maler der Männer. Er konnte sich nicht, wie Reynolds, auch Frauen und Kindern gegenüber ohne weiteres zurechtfinden. Von den Porträts aus dieser Provinz fesseln am meisten die seiner Gattin und seiner eigenen Kinder, die er liebte und kannte, sowie das Bild der prächtigen Madame Chodowiecka, die Züge von männlicher Bestimmtheit aufwies, — während die anderen zurückstehen müssen.

Das sind Graffs Grenzen. Wichtiger aber sind die außerordentlichen positiven Werte seiner Lebensarbeit. Wie war es möglich, so fragte man sich immer aufs neue, daß sie in Deutschland ohne jede Nachfolge blieb? Daß der aufsteigende Klassizismus all dies reife malerische Können umblies? Daß es langer Jahrzehnte bedurfte, um uns eine ähnliche Ehrfurcht vor Leben und Wirklichkeit, eine ähnliche Freude an der Farbe, eine ähnliche Kunst des persönlichen Durchdringens realer Eindrücke wiederzubringen, wie Anton Graff sie besaß? *Max Osborn.*

⊙ An die Stelle der Ausstellung von Zeichnungen Albrecht Dürers und seiner Schule im **Berliner Kupferstichkabinett** ist eine **Ausstellung von Radierungen und Steindrucken James Mac Neill Whistlers** getreten. Im Kunstgewerbemuseum wird eine **Ausstellung islamischer Buchkunst** vorbereitet, die persische und indische Miniaturen aus der Königlichen Bibliothek, dem Völkerkundemuseum und den Sammlungen Sarre und Schulz umfassen wird, ferner die interessanten manichäischen Manuskripte der Turfan-Expedition.

⊙ Das **Berliner Kupferstichkabinett** veranstaltet zugleich mit der französischen Ausstellung der Akademie eine Ausstellung von französischen Farbenstichen und Zeichnungen des 18. Jahrhunderts.

o **Köln.** Im **Kunstverein** fesselt eine Gipsbüste des Domkapitulars Schnütgen, die Professor Seeboeck in Rom ausgeführt hat. Sie soll in edlem Material im Neubau des Kunstgewerbemuseums Aufstellung finden, der bekanntlich die reichen Kunstsammlungen des Genannten aufnehmen wird. Seeboeck hat die dankbare Aufgabe, wie nicht anders zu erwarten war, sehr rühmlich bewältigt. Eine umfassende Sonderausstellung Ernst Opplers in Berlin zeigt den durch koloristisch wertvolle Bildnisse und Genrebilder bekannten Künstler auch als geschmackvollen Landschafter. Die kleinen Impressionen vom Strand von Ostende verdienen den Preis; andere Motive holte Oppler aus Hamburg und Kopenhagen. In den Räumen des *Kupferstichkabinetts* im Wallraf-Richartz-Museum findet eine Ausstellung von Handzeichnungen Vincent van Goghs statt, die sehr instruktiv dadurch wirkt, daß auch Frühwerke des Künstlers vertreten sind. Noch deutlicher als in den Gemälden werden hier die Quellen seiner Kunst sichtbar. In der Gestaltung der *Galerie* wurden wichtige Änderungen vorgenommen, von denen in Verbindung mit zahlreichen Neuerwerbungen bei nächster Gelegenheit berichtet werden soll.

o **Köln.** Das Wallraf-Richartz-Museum bereitet eine umfassende **Leibl-Ausstellung** anläßlich des in diesem Jahre bevorstehenden zehnjährigen Todestages des Künstlers vor.

Der diesjährige Salon der »Estampe«, des bekannten Brüssler Klubs der belgischen Schwarz-Weiß-Künstler, ist von hervorragender Bedeutung. Er erlaubt vor allem ein eingehendes Studium der Werke von Jan Luyken, jenes unerschöpflichen holländischen Kupferstechers des 17. Jahrhunderts; des Belgiers Charles de Groux; des erstaunlichen englischen, in Paris tätigen Lithographen Albert Belleroche; desselben Landsmannes Charles Cottet; des Pariser Holzschneiders Arthur Jacquin und des italienischen Phantasten Alberto Martini. Jules Destreé, Camille Lemonnier, Roger Marx, Robert Sand, M.-P. Verneuil und Vittorio Pica widmeten diesen Künstlern im Kataloge Seiten belehrender Einführung. Neben den genannten behaupten sich auch die einheimischen Künstler recht würdig. Außerordentlich interessant ist diesmal die umfangreiche Sendung von Fernand Khnopff, und zum ersten Male tritt hier als Ätzer in die Erscheinung, das Haupt der belgischen Freilichtmaler: Emile Claus. *A. R.*

SAMMLUNGEN

⊙ Die **Florabüste im Kaiser-Friedrich-Museum** hat eine neue Aufstellung gefunden. An die Stelle des negativen Beweises mit Hilfe der Lucas-Photographien läßt man nun den positiven treten, indem man ein lombardisches Kabinett einrichtete, dessen Mittelpunkt die Büste bildet. Außer Photographien nach Gemälden Lionardo da Vincis, besonders den verwandten Reihen der Flora und der Mona Lisa, hat man an den Wänden neben der Büste eine Anzahl von Bildern der Lionardoschule vereinigt, das große Gemälde von Melzi, Pomona und Vertumnus, von Luini die kleine Madonna und ein Stück aus den Fresken der Villa Pelucca, von Pedrini die Katharina und Magdalena und eine Leda aus Berliner Privatbesitz, die mit der Floragruppe enger zusammenhängt. Ferner die zwei Frauenbildnisse des Palma Vecchio. Für diese, nur zeitweise Aufstellung ist das ehemalige Wesendonck-Kabinett benutzt worden.

+ Die **Kgl. Gemäldegalerie in Stuttgart** hat aus der Winterausstellung der Münchner Sezession, über die wir später eingehend berichten werden, ein »Weibliches Bildnis« von der Hand Hugo Freiherrn von Habermanns gekauft. Das Werk ist aus dem Jahre 1897.

+ **Stuttgart.** Vier aus der Schule Zeitbloms stammende **Altarbilder der Kirche zu Gründingen** bei Horb (Württemberg) gingen durch Kauf in den Besitz der kgl. Gemäldegalerie in Stuttgart über.

f- Auf Mitte April ist der Bezug des **neuen Kunsthauses der Stadt Zürich,** das den bis dahin im unzureichenden »Künstlergut« untergebrachten Sammlungen eine würdige Stätte bereiten und auch temporäre Ausstellungen beherbergen wird, vorgesehen. Eine festliche Eröffnung des neuen Heims erfolgt durch eine besondere Ausstellung von Werken zürcherischer und einer geladenen Gruppe namhafter weiterer schweizerischer Künstler. Diese Ausstellung wird bis zum Juli dauern, dann hält der »Schweizerische Salon«, die nationale Kunstausstellung, ihren Einzug in dem am Heim-Platz erstellten, der Vollendung nahen Bau. Der bekannte Züricher »Secheläuten-Umzug«, die Frühlings-Veranstaltung der Zünfte, die als Volksfest weithin bekannt geworden ist, hat heuer zum Thema: Kunst und Künstler von einst und jetzt.

STIFTUNGEN

+ Der in London verstorbene Chemiker **Dr. Ludwig Mond,** ein geborener Deutscher, der auch als Kunstfreund und Sammler in weiteren Kreisen bekannt war, hat die Münchner Akademie der bildenden Künste, wie schon kurz berichtet, in seinem Testament mit einem Legat von 20000 Pfund Sterling (ca. 410000 M.) bedacht. In welcher Weise die Stiftung verwertet werden soll, ergibt sich aus der nachstehenden von den Münchner N. N. bekannt gegebenen Stelle des Testamentes: »Eine von den drei Summen zu je 20000 £ soll der zuständigen Stelle der Akademie der bildenden Künste in München ausgezahlt und zur Förderung der Bildhauerei und Malerei verwendet werden; frühere und jetzige Studenten der Akademie sollen durch diese

Stiftung in den Stand gesetzt werden, ihre Studien in Rom oder auch an einer anderen Stelle fortzusetzen. Die zuständige Stelle kann nach eigenem Gutdünken die Studenten auswählen, die unterstützt werden sollen, und hat das volle Verfügungsrecht sowohl über das Kapital der Stiftung selbst wie über die Zinsen der oben erwähnten Summe.«

VEREINE

+ **München.** Am 3. Januar hielt der »**Bayrische Verein der Kunstfreunde**« (Museumsverein) seinen zweiten Sitzungsabend ab, den auch Prinz Rupprecht mit seinem Besuch beehrte. Nach der Begrüßung der Anwesenden durch den Vorsitzenden Freiherrn von Cramer-Klett ergriff Geheimrat von Tschudi das Wort, um die Versammlung mit einem Stuckrelief der italienischen Frührenaissance bekannt zu machen. Das Werk, das auf Veranlassung des Vortragenden erworben wurde, stellt eine Madonna mit Kind dar und zeichnet sich durch hohe künstlerische Qualität, sowie durch ausgezeichnete Erhaltung aus. Als zweiter Redner des Abends besprach der Direktor des Nationalmuseums Dr. Hans Stegman die Tonfigur einer heiligen Katharina, bayrischer Provenienz, deren Entstehung gegen 1450 anzusetzen sein dürfte und die von dem genannten Verein dem Nationalmuseum zur Aufstellung übergeben wird. Zum Schluß erläuterte Herr Jacques Rosenthal ein paar lateinische Codices, die dem 9. und 10. Jahrhundert entstammen, sich ursprünglich im Besitz der St. Maximiuskirche in Trier befanden, jetzt aber Eigentum des Freiherrn von Cramer-Klett sind. An einem der folgenden Tage empfing Geheimrat von Tschudi die Mitglieder des Vereins in der alten Pinakothek, wo er ihnen im Laufe einer fast zweistündigen Führung umfassende Mitteilungen über die Neuaufstellung der Bilder und alle dazu erforderlich gewesenen Maßnahmen machte, die die Versammlung zu lebhaftem Beifall veranlaßten.

+ Im »**Historischen Verein für Oberbayern**« hielt Professor Dr. Berthold Riehl einen Vortrag über: »Renaissance-Studien im bayrischen Nationalmuseum, in Donauwörth und Neuburg a. D.« in dem er, zuerst Augsburg, München und Landshut als die bedeutendsten damaligen und zwar unter sich verschiedenen Kunstzentren Bayerns nennend, dann die in Donauwörth und Neuburg a. D. noch erhaltenen Renaissancebauten einschließlich dekorativer Kunst und Malerei in eingehender und anschaulicher Weise besprach.

LITERATUR

Andy Pointner, *Die Werke des florentinischen Bildhauers Agostino d'Antonio di Duccio.* Straßburg, Heitz 1909. XXI und 216 S. mit 39 Abb. auf 22 Lichtdrucktafeln. Preis 20 Mark.

Der Verfasser hat seine Aufgabe sehr ernst genommen, ist jeder Frage mit schöner Gründlichkeit zu Leibe gegangen und gehört zu den Temperamenten, die sich gemächlich auszusprechen lieben. So ist seine Monographie recht umfangreich geworden. Nicht zu umfangreich, denn — von wenigen und kurzen Abschweifungen abgesehen — gehört alles, was Pointner vorträgt, zum Thema und verhilft zu besserem Verständnis der Werke Agostino di Duccios.

Das Buch beginnt mit einer sehr sorgfältig zusammengestellten Bibliographie, der sich eine Chronologie des Lebens und der Werke und weiter eine Geschichte der Literatur über Agostino di Duccio anschließt. Dann folgt die gewissenhafte Behandlung des Oeuvre. Die Werke in Modena, Rimini, Perugia, Florenz und anderen Orten werden stilkritisch geprüft, die Eigenhändigkeit der Ausführung, die Unterstützung durch Gehilfen wird konstatiert. Die Darstellungen werden mit peinlicher Genauigkeit beschrieben und so weit nur irgend möglich gedeutet. Besonders verdienstlich sind diese Leistungen auf ikonographischem Gebiete bei der Innendekoration des Tempio Malatestiano zu Rimini und bei dem Schmuck der Fassade von San Bernardino zu Perugia.

Von einem ausführlichen Referat glaube ich hier absehen zu sollen, doch mag als besonders wichtig mitgeteilt werden, daß Pointner die Planetendarstellungen in S. Francesco zu Rimini, das Augustus-Medaillon im Museum ebendort und das noch nicht ganz befriedigend gedeutete Basrelief im Castello Sforzesto zu Mailand, die kürzlich dem Matteo de' Pasti zugeschrieben wurden, aufs entschiedenste für Agostino in Anspruch nimmt. Bei einigen anderen unlängst angezweifelten Arbeiten in Paris und Lyon konnte der Verfasser leider nicht so rückhaltlos seine Stimme für oder gegen Agostinos Autorschaft abgeben, da er die Arbeiten nicht im Original gesehen hat. Vielleicht spricht sich der Verfasser nach erfolgter Autopsie über diese Werke nochmals aus.

Pointner hat es verstanden, sich bei aller Wärme für Agostino von der Monographenuntugend freizuhalten, seinen Künstler zu überschätzen, aus einer liebenswürdigen und zart empfindenden Persönlichkeit einen Riesen zu machen. Sympathisch berührt die Schlichtheit des Vortrags, der Wille, alle hochtönenden Phrasen, wie »geistreichen« Scherze zu vermeiden, selbst auf die Gefahr zu langweilen hin.

Hadeln.

Der **fünfte Jahrgang** der »**Trierischen Chronik**«, Zeitschrift für Trierische Geschichte und Denkmalspflege, herausgegeben von dem dortigen Stadtbibliothekar Dr. Kentenich und dem Domkapitular Dr. Lager, Verlag der Fr. Lintzschen Buchhandlung,

liegt bereits vollständig in seinen zwölf Nummern vor uns. Wenn es sich inhaltlich, selbstverständlich, im besonderen um die Bereicherung und Richtigstellung von Daten aus der Trierer Geschichte handeln kann, so werden doch eine Reihe von Aufsätzen geboten, die, wie z. B. »Die Liebfrauenkirche« von F. Kutzbach, für die gesamte Kunstwelt ein allgemeines Interesse beanspruchen, da dieser Bau die erste auf deutschem Boden vollendete gotische Kirche darstellt. Nähere, bisher noch nicht bekannte Einzelheiten über die Errichtung dieses herrlichen Baues zu erhalten, müssen daher immer willkommen erscheinen. Unter den in der Zeitschrift besprochenen Themen sollen hier wenigstens diejenigen erwähnt werden, die mit der Kunst in Verbindung stehen, so: »Die frühere Orgelbühne im Westchor des Trierer Domes«, von W. Schäfer. Gleichfalls von demselben Autor rührt der Aufsatz her: »Johann Peter Weber, ein Trierer Maler«. Dann vom Rektor P. Züscher die beiden Abhandlungen: »Führer durch die ortsgeschichtliche Sammlung in dem Roten Hause zu Trier«, und »Der Maler Gerhard Nauen und seine topographischen Zeichnungen«; ferner F. Kutzbach »Einiges zum römischen Stadtplan Triers«. Aus der Feder von Dr. G. Kentenich empfangen wir einen interessanten Beitrag »Zur Geschichte der Trierer Goldschmiedekunst und der Goldschmiedefamilie Wolff«. Die gediegene, ebenso lehrreiche wie unterhaltende Zeitschrift bringt endlich einen vortrefflichen Aufsatz des Pfarrers Schüller, betitelt: »Ein vergessenes Werk des Steinmetzmeisters Hans Ruprich Hoffmann«. Dieser Bildhauer († 1616) ist eine tatsächlich außergewöhnliche Persönlichkeit, der Kirchen und öffentliche Plätze in Trier mit erstklassigen Kunstwerken ausschmückte, Trier zum Mittelpunkt der rheinischen Plastik seiner Zeit erhob und somit weit über die Grenzen seiner engeren Berufstätigkeit hinaus wirkte.

O. v. Schleinitz.

The Fairy Tales of the Brothers Grimm. Illustrated by *Arthur Rackham.* Translated by Mrs. Edgar Lucas. London, 1909, Constable and Co. Ltd. (XV und 326 Seiten.) Originalleinenband 15 sh. net.

Rackham, einer der bedeutendsten Buchillustratoren Englands, ist auch uns Deutschen längst kein Fremder mehr. Von seinem bekanntesten Werke, den Illustrationen zu Irvings Rip van Winkle, ist 1905 eine Ausgabe mit deutschem Texte erschienen und ebenso im vergangenen Jahre von den wunderbaren Zeichnungen zum Sommernachtstraum, die den Abbildungen der drolligen Geschichte des amerikanischen Autors in jeder Hinsicht ebenbürtig sind, sowohl was künstlerische Größe wie vollendete Technik betrifft. Rackham erfreut sich von seiner ersten größeren Arbeit an, den Illustrationen zu den Ingolsby Legends bis auf den heutigen Tag einer ständig wachsenden Popularität. Jetzt liegt nun ein stattlicher, dicker Band vor, eine prächtige Ausgabe der Grimmschen Märchen, die Mrs. Edgar Lucas mit feinem Verständnis übersetzt hat. Es ist ein Genuß zu sehen, wie der Künstler in den Geist dieser deutschen Märchen eingedrungen ist. Seine Fähigkeit, die poetische Empfindung in Bildern auszudrücken, feiert auch hier wieder Triumphe. Sein Erfindungsreichtum, seine subtile, geistreiche Stilisierung und das vornehme Kolorit zaubern uns die Gestalten und Geschehnisse packend vor Augen. Feine landschaftliche Stimmungskunst mischt sich mit all dem phantastischen Märchenzauber, den Zwergen, Kobolden, Ritterfräulein. Illustrationen wie die, welche Hänsel und Gretel und die aus ihrem Hause heraustretende Hexe zeigen, Hänsel im Schweinekober, Rotkäppchen und der Wolf und andere, das sind Meisterstücke, die diese Ausgabe zu einer der schönsten gestalten, ja vielleicht zur allerbesten, die wir überhaupt von Grimms Märchen besitzen, denn glänzende Technik und mit frischem Humor gewürzte Darstellungskunst gehen hier Hand in Hand. Der stattliche Band, der nicht weniger als 40 große farbige und ungefähr 60 schwarze Illustrationen enthält, ist übrigens außergewöhnlich billig und es ist ihm auch in Deutschland eine weite Verbreitung zu wünschen. *Schulz-Besser.*

Das neueste **Neujahrsblatt** der Zürcher Kunstgesellschaft enthält ein Lebensbild des am 15. Januar 1909 in Luzern gestorbenen tüchtigen Landschaftsmalers **Robert Zünd,** verfaßt von Dr. Jules Coulin.

VERMISCHTES

Kunstinventar. Die »Société des Beaux-Arts« in Brüssel und die »Société des Arts Contemporains« in Antwerpen haben den löblichen Beschluß gefaßt, einen Katalog aller in belgischem Privatbesitz befindlichen Bilder und Skulpturen aufzustellen. Eine ähnliche Arbeit soll nach dessen Fertigstellung sich auch mit allen anderen Kunst- und kunstgewerblichen Werten befassen. *A. R.*

Einen großen Freskenauftrag hat Auguste Rodin vom französischen Staate erhalten, er soll einen der großen Säle des künftigen Luxembourg-Museums mit Fresken schmücken.

FORSCHUNGEN

⊙ **Heinz Braune** veröffentlicht im Repertorium (XXXII, Heft 6) das von ihm gefundene **Bild Grünewalds,** auf das in letzter Zeit schon mehrfach hingewiesen worden ist, eine Verspottung Christi, in der Münchener Universität. Nach den beigegebenen Abbildungen scheint es ganz außer Frage, daß es sich um ein sicheres und sehr charakteristisches Werk des Meisters handelt. Abgesehen von der willkommenen Bereicherung, die das an Zahl noch immer sehr kleine Oeuvre des größten Malgenies der deutschen Renaissance durch den Fund erfährt, gewinnt das Bild eine besondere Bedeutung durch seine Datierung. Mit der Jahreszahl 1503 stellt es das früheste gesicherte Werk Grünewalds dar und gibt uns eine ebenso unerwartete wie höchst erwünschte Klarheit über eine bisher gänzlich im Dunkel liegende Frühzeit des Meisters. Die müßigen Zuschreibungen, die Bilder aus dem Kreise Schongauers, des Hausbuchmeisters und Dürers in buntem Wechsel als Jugendwerke Grünewalds ausgeben wollten, werden nun hoffentlich gründlich widerlegt sein und aus der kunstgeschichtlichen Literatur verschwinden. Aber auch die jüngste Hypothese H. Alfred Schmids, über die an dieser Stelle sogleich zweifelnd berichtet wurde, — nach ihr sollte Grünewald Schüler des älteren Holbein sein und dieses Schülerverhältnis bis zum Jahre 1503 gedauert haben, — wird durch das neue Bild, das mit Holbein kaum etwas zu tun hat, dagegen alle Eigenarten des Grünewaldschen Stiles bereits in voller Ausprägung enthält, einen starken Stoß erleiden. Es geht nicht an, die wenigen Meister, deren Kenntnis uns erhalten geblieben ist, in ein schulmäßiges Abhängigkeitsverhältnis voneinander zu bringen, und alle Bemühungen in dieser Richtung müssen von vornherein Bedenken erwecken. Hoffentlich bringt der glückliche Fund Braunes die erwünschte Klärung für die Grünewald-Forschung, die bisher trotz mancher — und vielleicht auch durch manche Bemühungen noch sehr im argen liegt. *G.*

⊙ **Drei neue Dürerzeichnungen aus der Sammlung der Veste Coburg** veröffentlicht Gustav Pauli im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (XXXI, Heft 1), eine Himmelfahrt der Maria Magdalena, die um 1493 anzusetzen ist, eine Geburt Christi zeitlich der vorigen nahestehend, nnd eine Geißelung, die mit der nachträglich aufgesetzten Jahreszahl 1502 richtig datiert sein mag.

⊙ **Das Geheimnis der Altäre in der Capilla Real zu Granada,** in deren Türen unter Philipp IV. 1632 innen die Gemälde des 15. Jahrhunderts aus dem Nachlaß Isabellas eingelassen wurden, beginnt sich zu lichten. 1908 gab Gomez Moreno in der Gazette des Beaux-Arts Abbildungen einzelner der Bilder. Nun hatte auch V. v. Loga Gelegenheit, die kostbaren Schränke eingehend zu studieren. Er gibt im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (XXXI, Heft 1) schematische Zeichnungen, die den Inhalt veranschaulichen. Und in Granada besteht die Absicht, die gesamten Kunstschätze der Capilla Real in einem Museum zu vereinigen. Loga geht des näheren auf das andere Exemplar von Roger van der Weydens Berliner Mirafloresaltar ein, von dem zwei Tafeln sich in den Schränken befinden, stark beschnitten, um in die Rahmen eingepaßt zu werden. Es zeigt sich, daß die dritte Tafel, die einmal im Kunsthandel auftauchte und in den amtlichen Berichten (1908) publiziert war, niemals mit den zwei anderen sich in dem Altar befand, also mindestens seit 1632 von ihnen getrennt war. Auch aus einem anderen Grunde, weil nämlich die zwei Tafeln in Granada sich hoch oben an 6 m über dem Fußboden befinden, kann nach dieser Zeit eine Kopie unmöglich gefertigt worden sein. Der alte Verdacht, das Berliner Exemplar des Marienaltars könne eine Kopie vom Anfang des 19. Jahrhunderts sein, wird damit also vollends hinfällig.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 15. 4. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LONDONER BRIEF

Die außerordentlichen Anforderungen an die Privatgalerien Englands zur Darleihung von Gemälden alter Meister für die »Grafton-Gallery« und für die Winterausstellung in der Akademie haben das Komitee des Burlington Fine Arts Club nicht abgehalten, in ihren Räumen gleichfalls eine Ausstellung alter Meister zu veranstalten. Diesmal handelt es sich insonderheit um Vorführung von Kunstwerken aus der umbrischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts. Entgegengesetzt den Schulen von Florenz und Siena, blieb die umbrische Schule nicht innerhalb des Kreises der Eingebornen, sondern fremde Elemente beeinflußten die Lokaltendenzen nicht unwesentlich.

Schon das erste Bild des Katalogs »Die Jungfrau mit Kind und Engeln« wird ziemlich allgemein einem der problematischsten Meister der umbrischen Schule, dem Fiorenzo di Lorenzo aus Perugia zugeschrieben. Wessen Einfluß die in seinen selten vorkommenden Werken ausgeprägten Eigentümlichkeiten zugewiesen werden sollen, darüber sind die gewiegtesten Spezialkenner uneins. Es gibt vielleicht keinen Maler der Renaissance, dessen Kunstentfaltung in Beschreibungen auf eine so unsichere Basis gestellt wird, wie gerade die von Fiorenzo — nämlich auf ein einziges signiertes und datiertes Altarblatt. Eine Durchmusterung aber des Fiorenzo-Saales in Perugia wird jeden unparteiischen Kritiker dazu nötigen, einzuräumen, daß von der Liste seiner wenigen Werke daselbst die Hälfte gestrichen werden muß, wenn man die andere Hälfte als echt bezeichnen will. Dasselbe gilt selbstverständlich für die Umkehrung der Behauptung! Des verstorbenen Mr. Saltings obig genannte Madonna ist wahrscheinlich das einzig authentische Werk des Meisters in England. — Ungeachtet erheblicher Restaurierungen sollte man das von Christ Church in Oxford geliehene Gemälde von Pierro della Francesca als eins der wichtigsten Beispiele festhalten, das uns die Malweise dieses gleichfalls nur selten vorkommenden Meisters gut veranschaulicht. Die Zahl seiner erhaltenen Staffeleibilder wird kaum ein Dutzend überschreiten. Hier haben wir ein so schönes Gemälde vor uns, daß dies allein wert erscheint, die Ausstellung zu besuchen. Die Kolorierung zeigt die charakteristischen Eigenschaften Pierro della Francescas: Harmonie, vorherrschend bläulich-graue Töne, verbunden mit einer gewissen kühlen Farbengebung. Der Typus der Madonna läßt zweifellos Verwandtschaft mit dem von demselben Künstler in der »National-Gallery« befindlichen und dort »Nativity« bezeichneten Bilde erkennen. Ein unter den englischen Sammlern stets beliebter Meister bleibt Luca Signorelli, von dem nicht weniger als zehn Arbeiten, meistens allerdings nur kleine, aber sehr gut durchgeführte Predellen vorhanden sind. Unter diesen sind besonders hervorzuheben die »Pietà«, geliehen von Sir John Stirling-Maxwell, ein Bild, ausgezeichnet durch die tragische Intensität leidenschaftlichen Ausdrucks und an die Kunst der letzten Periode Botticellis erinnernd, als dieser unter dem Banne von Savonarolas fanatischem Eifer stand. Kaum weniger dramatisch und lebhaft in der Geste sind Mr. Bensons »Der Gang nach Emmaus« und »Die Abendmahlzeit in Emmaus«. Sowohl dies Werk Luca Signorellis wie ein von Lord Crawford zur Ausstellung gesandtes Gemälde desselben Meisters ist namentlich bemerkenswert durch seine vorzügliche Erhaltung.

Selbstverständlich, und wie wenigstens nicht anders erwartet werden konnte, hat das Komitee der Ausstellung das möglichste getan, um auch diejenigen Meister würdig vertreten zu sehen, die den Kulminationspunkt der umbrischen Schule bezeichnen. So sehen wir hier zwei Werke von Perugino, geliehen vom Mr. Holford und Lady Wantage. Ersteres stellt eine kleine Madonna, letzteres zwei Heilige dar, die aller Wahrscheinlichkeit nach ehemals zusammen ein Triptychon bildeten. Der uns hier gebotene Raffael bildete einst die Predella zu dem großen Altarwerk, bekannt unter dem Namen »Madonna von St. Antonio«, die von Mr. Pierpont Morgan der englischen »National-Gallery« geliehen wurde. Die in Rede stehende Predella, das Eigentum von Lord Plymouth, war ehedem das Mittelstück des aus fünf Teilen zusammengesetzten Gemäldes, dessen übrige Glieder zerstreut in verschiedenen Händen sind, und wohl kaum jemals wieder vereinigt werden dürfen. Dies Zentralblatt veranschaulicht die Prozession zum Kalvarienberg und gibt eine große Menge von Figuren wieder, sämtlich jene charakteristischen Eigenschaften aufweisend, die sich in Raffaels frühen Werken erkennen lassen. Auch Pintoricchio findet sich in der Ausstellung vertreten. Jedoch von größerem Interesse sind Arbeiten nur sehr seltener Meister, wie unter anderen Francesco Gentile da Fabriano, seines Vaters Gentile da Fabriano und Bernardino di Maritto, sowie endlich einige gute

Bilder, deren Urheber nicht einmal mit annähernder Bestimmtheit ermittelt werden konnten!

Die in London zum Besten des »National Art-Collections Funds« in der »Grafton-Gallery« veranstaltete Ausstellung alter Meister hat die kühnsten Erwartungen übertroffen. Der König hat aus seiner Privatgalerie in Schloß Buckingham ein sehr schönes Porträt von Lady Waldegrave, gemalt von Reynolds, geliehen. In dem prachtvoll ausgestatteten Oktogonsaal der »Grafton Gallery« befinden sich die von der »Dilettanti-Society« gesandten Meisterwerke Reynolds', Gainsboroughs, Gemälde von Watteau, Lancret, Rubens und Lawrence. Die Mitte des Raumes nimmt eine von Giovanni da Bologna hergestellte Statue der Venus Anadyomene ein. Die »Dilettanti-Gesellschaft« wurde ungefähr 1732 zur Hebung und Förderung von Kunstinteressen gegründet, und gelang es u. a. ihrem Einfluß, die Königliche Kunstakademie ins Leben zu rufen. Unter den gut vertretenen Watteaus hebe ich die Mr. Alfred de Rothschild gehörige »Gartenszene« und unter den Lancrets ein bisher in London noch nicht gesehenes Werk, betitelt »Fête Champêtre«, hervor. Letzteres, aus der Sammlung des Grafen von Listowel, zeigt eine größere Anzahl prächtig kostümierter, im »Flirt« begriffener Figuren. Durch das von Herrn Leopold Hirsch ausgestellte Porträt der Mrs. Angerstein mit Kind« (Lawrence) wurden wir daran erinnert, daß die Gemäldesammlung ihres Gatten im Jahre 1823 vom Staate angekauft wurde und den Kern für die heutige »National Gallery» in Trafalgar Square bildete.

Den Hauptanziehungspunkt im großen Saale der Ausstellung bereiten die Niederländer, unter denen jedoch das Genrebild so gut wie unvertreten bleibt. Rembrandt und Frans Hals dominieren hier! Von ersterem erblicken wir »Porträt eines Mannes mit Falken«, bezeichnet »Rembrandt f. 1643«, der Sammlung des Herzogs von Westminster entstammend, in dessen Besitz sich gleichfalls das Pendantgemälde »Dame mit Fächer«, auch »Des Falkoniers Frau« genannt, befindet. Dann von demselben Meister das 1637 signierte und datierte Porträt eines Mannes mit kurz geschorenem Haar, geliehen von Sir Edgard Vincent, das nach Dr. Bode möglicherweise als Pendant zu dem Porträt einer alten Dame (Sammlung Sanderson, Edinburg) gelten kann. Ein prächtiges Werk Rembrandts, »Saskia bei der Toilette«, ungefähr 1636 entstanden und bezeichnet »Rem«, kommt aus der Kollektion von Mr. Edmund Davis. Rembrandts »Porträt einer alten Dame«, geliehen von Lady Wantage und signiert »Rembrandt f. 1661«, das seinen Besitzer vielfach gewechselt, sowie öfters ausgestellt, gibt vielleicht dieselbe Person wieder, die in einem Gemälde in der »National Gallery« (Nr. 1675) abgebildet ist. Drei berühmte Werke von Frans Hals, ein weibliches und zwei männliche Porträts, darunter eines Bürgermeisters (Nr. 36, 37 und 38), ehemals in der Sammlung Kann, jetzt Eigentum der Firma Duveen, bilden eine Zierde der Ausstellung. Dasselbe kann mit Recht von einem Werke von Rubens »Königin Tomyris mit dem Haupte des Cyrus« (Nr. 30) gesagt werden. In englischen Privatgalerien gibt es kein besseres Beispiel von des Meisters Kunst. Die im großen Stil gehaltene Komposition von 15 Personen mit der Hauptfigur der Königin der Massageten, die das abgeschlagene Haupt des Cyrus in Blut tränken läßt, war einst im Besitze der Königin Christine von Schweden, dann Eigentum des Herzogs von Orléans, jetzt in der Galerie des Grafen von Darnley. Die Literatur gerade über dies Werk von Rubens ist eine sehr reiche! Das Lord Lucas gehörige Porträt eines unbekannten Arztes, gleichfalls von Rubens herrührend, wurde bisher nicht öffentlich gesehen.

Die spanische Schule ist am besten durch Zurbaran, El Greco (Domenico Theotocopuli), Francisco Ribalta, Juan de Pareja und Velazquez vertreten. Ein überhaupt, namentlich aber in England selten vorkommender Künstler wie El Greco, der in der Ausstellung durch zwei Arbeiten repräsentiert ist (Nr. 33 und 34), erscheint unserer modernen Künstlerschaft um so mehr willkommen, da jener Meister seiner Zeit eine neue Note nicht nur anschlug, sondern auch eine neue Technik entwickelte. Den gelegentlichen Besucher der Galerie wird nichts mehr gefangen nehmen als der Zauber, der von dem Gemälde des Meisters, hier betitelt »Des Künstlers Tochter« ausgeht. Sir John Stirling-Maxwell, der Besitzer des Werkes, glaubt, da das Bildnis des schönen Mädchens in dem großen 1577—87 angefertigten Altarblatt zu Toledo wiederkehrt, daß die Herstellung des ersteren etwa um diese Zeit zu setzen sei. Das Bild weist einen glänzenden Stammbaum auf: Aus der »De Serafino-Sammlung« in Madrid kam es an Louis Philippe nach Paris und trug im Jahre 1838 im Katalog des Louvre die Nummer 259. Mit noch mehr Sympathie wird von der modernen Schule das andere Gemälde des Meisters »Das Gastmahl in dem Hause des Simon« begrüßt, das sich in der Galerie Sir Edgard Vincent's befindet. Die »National Gallery« lehnte vor einigen Jahren ein ihr für einen sehr geringen Preis angebotenes großes Werk El Grecos »Die Anbetung der Hirten« ab, das kurz darauf für einen kolossalen Preis nach Amerika verkauft wurde. Zwei Gemälde von Velazquez »Der Wasserträger« »El Aquador de Sevilla« (Nr. 31) und »Eine alte Frau mit Bratpfanne« (Nr. 32) sind für das Studium von des Meisters Anfangsperiode besonders wichtig. Ersteres wurde von dem Herzog von Wellington, letzteres von Sir Frederick Cook geliehen.

Keine Schule — soviel Vortreffliches hier auch von den Niederländern und Spaniern vorhanden ist — gewährt ein so bedeutendes Interesse wie die ausgestellten italienischen Meister. So bietet uns ein von dem Hon. Edward Wood, aus seiner Galerie in Temple Newsam, gesandtes Porträt eines Mannes (Nr. 84), das dem Giorgione mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann, eine höchst angenehme Überraschung. Herbert Cook, Justi und andere Spezialkenner weisen es diesem Meister zu, während Waagen es für ein Werk Tizians hielt. Wie dem auch sein mag, jedenfalls haben wir ein schönes Werk der venezianischen Schule vor uns. Gleichfalls hinsichtlich seines Schöpfers

ist das von der »Glasgow Art Gallery« gesandte Gemälde »Die Ehebrecherin vor Christus gebracht«, mehrfach umstritten. In der »Academia Carrara« in Bergamo wird eine Kopie des Bildes aufbewahrt und Cariani zugeschrieben. Früher galt das Bild als ein Bonifacio, aber Waagen und andere Kenner weisen es dem Giorgone zu. Diese Benennung führt es im Katalog. Raummangel verbietet näher auf die zahlreichen und oft entgegengesetzten Kritiken über dies Gemälde einzugehen, zu dem u. a. auch von Sir Charles Robinson, Justi, Dr. Bode, Herbert Cook, Sir W. Armstrong und Dr. J. P. Richter Äußerungen vorliegen. Wir kommen naturgemäß zu Tizian, von dem sicherlich zwei echte und ein zweifelhaftes Werk vorhanden sind. Zu jenen gehört Sir Julius Wernhers »Giacomo Doria«, ungefähr 1560 gemalt, und Lord Darnleys »Salvator Mundi«, zu diesem »Porträt eines Mannes« (Nr. 86), an und für sich aber ein erstklassiges Bild, aus dem Besitz von Sir Hugh Lane. Eine Ausstellung, die Werke von Andrea del Sarto, Raffael, Ghirlandajo, Filippo Lippi, Carlo Crivelli, Correggio, Bellini, Moretto, Basaiti, Carpaccio, Dosso Dossi, Mantegna u. a. erste Meister enthält, und über die, in Betreff der Wichtigkeit fast jedes einzelnen Werkes hier, es am Platze wäre, Ausführliches zu berichten, kann eben leider an dieser Stelle nur gestreift werden.

Nachträglich, ohne Katalogisierung, wurde das vielbesprochene, etwas schwache Werk eines Nachfolgers von Leonardo, betitelt »Flora«, ausgestellt, das der Familie Morrison in Basildon Park gehört. Unter diesem befindet sich ferner noch eine kleinere von Charles Mass im Jahre 1820 angefertigte, vom Marquis von Landsdowne gesandte Kopie des obigen Florabildes auf Email; ebenfalls kein Meisterwerk. Unweit hiervon sind alsdann erst nach Eröffnung der Ausstellung noch einige Arbeiten von dem Bildhauer K. C. Lucas hinzugefügt, so namentlich solche in Wachs, die sich auf das Grabmal »Wykeham« in Winchester beziehen, und sämtlich den Eindruck hinterlassen, daß ihr Urheber kein bedeutender eigenartiger Meister, wohl aber gelegentlich ein nicht ungeschickter Nachahmer der Antike war. Bei den stattgehabten öffentlichen und privaten Verkäufen von »Lucas-Werken« entstand für die betreffenden Besitzer, die an eine günstige Konjunktur geglaubt hatten, eine arge Enttäuschung. Im Durchschnitt erreichten solche Medaillons und Wachsbüsten nicht mehr wie ein bis zwei Pfund Sterling. Der Wertmesser für »Lucas-Skulpturen« blieb also derselbe, wie er schon bei den Auktionen vor 50 Jahren registriert wurde.

Die dritte erstklassige Ausstellung alter Meister, die gleichfalls einen besonderen Artikel für sich verdiente, ist die von der Königlichen Akademie in ihren Räumen veranstaltete. Das allgemeine, der »Grafton-Gallery« zugewandte Interesse des Publikums ließ der Akademie alle ihre Kräfte entwickeln, um mit jenem Institut ebenbürtig in Konkurrenz zu treten. Dies ist erreicht worden! Alles in allem haben wir eine der besten in den letzten Jahren bewirkten Ausstellungen, denn wenn auch einige Benennungen absolut unrichtig, so sind doch alle großen Schulen gut, und namentlich die Italiener zahlreich und hervorragend vertreten. Die meisten italienischen Bilder kommen aus der Sammlung von Mr. Benson, und einige unter denselben hatten bereits ein schweres Feuer der Kritik zu bestehen. Unter den günstig ins Auge fallenden Werken erwähne ich u. a. eine »Geburt Christi« von Luini, ein Tondo von Botticini, einem Ekletiker, und ein anderes Tondogemälde von Rafaellino del Garbo, einem Schüler Botticellis und Filippino Lippis. Ein interessantes und ebenso originell wie phantastisch behandeltes Bild ist »Susanna« (Nr. 15) von Lorenzo Lotto. Nicht zu übersehen ist ferner ein reizvolles kleines Werk von Pinturicchio (Nr. 5), sowie ein Leonardeskes Bild von Francesco Melzi, einem Lieblingsschüler des Meisters, das »die Jungfrau mit Kind und Joseph« darstellt. Paul Veronese ist durch ein hübsches und anziehendes Bild »Susanna« vertreten, das sich als eine kleinere Replika des gleichen Sujets im Louvre zu erkennen gibt. Der sehr seltene Meister Moretto wird gut durch das anmutige Gemälde »Die Verlobung der heiligen Katharina« veranschaulicht, während die venezianische Schule mehrere bemerkenswerte Gemälde aufweist, die aber doch nicht bestimmt, wie es im Katalog geschehen, Tizian zugewiesen werden können. So u. a. »Die Tochter des Herodias«, das kaum als Replika des Meisters von seinem Werke im Doria-Palast zu gelten vermag.

Die spanische Schule beansprucht hier um so mehr unser Interesse, als mehrere Hauptbilder zuvor in der Akademie nicht gesehen wurden. Unter den drei von Velazquez zur Stelle befindlichen Werken hebe ich hervor: »Die unbefleckte Empfängnis« und den »Evangelisten Johannes«. Erstgenanntes Bild blieb bis vor einigen Jahren gänzlich unbekannt. Aus der frühen Periode von Murillo besitzt die Ausstellung das leider in der Farbe nicht zu gut erhaltene Bild, betitelt »Die Heilung des Gelähmten«, das ursprünglich aus der Sammlung des Marschalls Soult stammt. Man fragt am besten nicht danach, woher dieser es bekam. Für die Kirche »La Caridad« in Sevilla hatte Murillo acht Bilder gemalt, indessen sind dort nur noch zwei vorhanden.

Die niederländische Abteilung in der Ausstellung ist außerordentlich lehrreich zusammengestellt, obschon es an Irrtümern nicht fehlt. So muß Nr. 95, das Bildnis einer holländischen Dame, sicherlich Verspronck, und nicht wie im Katalog geschehen, Frans Hals zugeschrieben werden, dagegen sind andere Bezeichnungen für diesen Meister richtig gewählt, wie z. B. in dem »Porträt eines Bürgermeisters« (Nr. 89). Nicht unerwähnt sollen endlich gute und interessante Arbeiten werden von Nicolas Maes, Metsu, Cuyp, v. d. Capelle und Dusart.

Saal III der Ausstellung enthält vor allem ein Gemälde von erheblichem Interesse: Es ist katalogisiert »Rembrandt, Bildnis des Malers und seiner Frau« (117). Beide Teile der Beschreibung sind wohl unrichtig, d. h. das Bild stammt weder von Rembrandts Hand, noch ist der Meister und Saskia dargestellt, trotzdem der Einfluß des Meisters zugebilligt werden muß. Die Bezeichnung »R« (Rembrandt signierte niemals derart)

ist entweder als eine Fälschung, eine irrtümliche Beziehung auf Rembrandt, oder als eine Verstümmelung eines anderen Anfangsbuchstabens anzusehen. Vielleicht wurde aus dem »K« Konings ein »R«. Das vorliegende Werk weist viel Talent auf, aber das Letzte des großen Meisters fehlt denn doch in ihm. Vielleicht ist der Hersteller desselben Koning, Eekhout oder Flinck gewesen! Sicherlich bietet diese Arbeit Gelegenheit zu weiteren Forschungen.

Die englische Schule, wenn gleich zahlreich vertreten, läßt alle erstklassigen Werke vermissen. Andererseits sind lobenswerte Kunstwerke von Reynolds, Gainsborough, Romney, Hoppner, Raeburn nnd Turner ausgestellt. Das interessanteste und geistvollste Bild der englischen Künstler ist eine intime, von Hogarth gemalte Szene (142), betitelt »Der letzte Einsatz«, geliehen von Mr. Pierpont Morgan. Das Gemälde wirkt um so anziehender, da der Stoff nicht nur pikant ist, sondern die ganze Menschenkenntnis Hogarths sich hier abspiegelt, und außerdem, ungewöhnlich für den Meister, ein hübsches Werk entstand. Ferner ist die Entstehung und die im Katalog wiedergegebene Geschichte des Gemäldes geeignet, uns zu fesseln. Um kurz zu sein: Eine schöne, vornehme, junge und verheiratete Dame hat ihr ganzes Vermögen verspielt, das einer ihrer Verehrer ihr aber zurückerstatten will, d. h. um einen gewissen Preis!

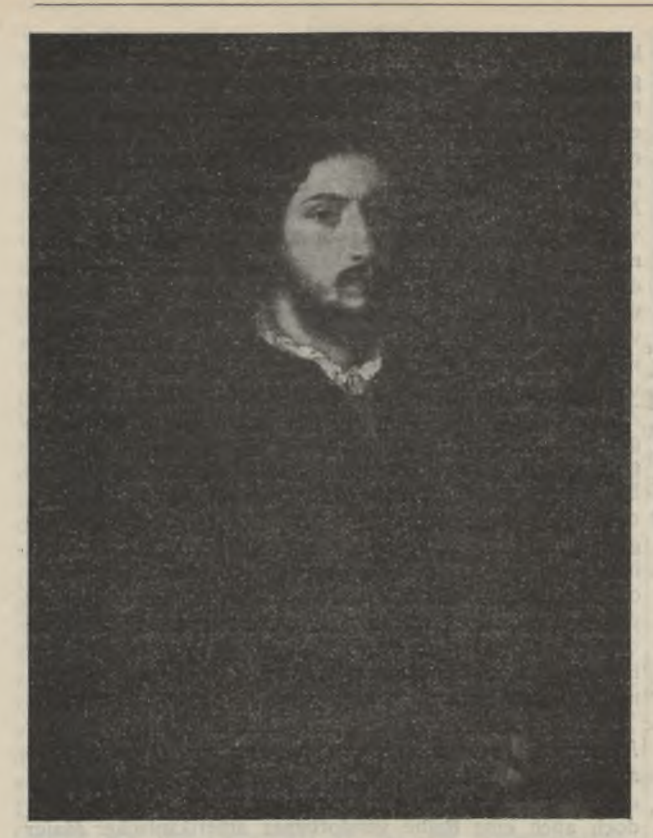
Da durch die Tagespresse im allgemeinen ausführliche und richtige Nachrichten über das großartige Vermächtnis Ludwig Monds bekannt geworden sind, so erübrigt sich nur noch weniges nachzutragen. Hierher gehört der Punkt, daß die »National Gallery« verpflichtet ist von den ihr überwiesenen 56 Gemälden dreiviertel anzunehmen, oder die Stiftung abzulehnen. Mr. Mond hat diese Verklausierung deshalb getroffen, damit die Sammlung als Ganzes erhalten bleibt. Daß diese allererstklassige Kollektion es wert ist, ungeteilt zu bestehen, darüber kann kein Zweifel obwalten! Ferner braucht kaum wiederholt zu werden, daß diese prachtvolle Kollektion erster italienischer Meister in der Hauptsache von Mr. Mond unter dem kenntnisreichen Beistand von Dr. J. P. Richter angelegt wurde. Die betreffende Sammlung besitzt etwa ein Dutzend Werke ausgezeichnetster Qualität erster Meister, die gar nicht in der »National Gallery« vertreten sind! Auch der beschreibende und kritische Katalog rührt von Dr. Richter her. Infolge dieser hochherzigen Stiftung und der des verstorbenen Mr. Salting gerät die Verwaltung der bezüglichen Institute überhaupt in die größte Verlegenheit über die Unterbringung der ihr zugeflossenen Kunstschätze! *O. von SCHLEINITZ.*

Florenz. Am nämlichen Tage, an welchem in Anwesenheit des Unterrichtsministers und des Generaldirektors der Galerien die neuen Räume in den Uffizien feierlich eröffnet wurden, erschien in einer Florentiner Zeitung ein von etwa dreißig Künstlern unterzeichneter Protest, an die Adresse des Ministers gerichtet. Drei Beschwerdepunkte wurden darin vorgebracht: 1. daß die Bilder in den Sammlungen dauernd umgehängt würden, 2. daß die Bezeichnung der Meister so oft und grundlos wechselte, 3. daß von »unerfahrener Hand« die kostbarsten Werke durch Restauration verdorben worden wären, wofür als Beispiel das Porträt eines Mannes in ganzer Figur von Moroni namhaft gemacht wurde: diesem Ruin der Schätze möchte der Minister Einhalt gebieten. In einer würdigen Antwort erledigten die mit der Leitung der Sammlungen betrauten Beamten knapp und kurz die vorgebrachten Beschwerden; es wäre wahrlich leicht gewesen, es in deutlicherer, d. h. gröberer Form zu tun. Wenn nämlich der von Ricci entworfene Plan der Neugestaltung der ihm unterstellten Sammlung ein Umhängen erfordert, das bei der Lage der Dinge erst allmählich ausgeführt werden kann, wobei immer wieder Provisorien nötig werden, wenn die Beamten dank ihrer unermüdlichen eigenen Forschung, die namentlich die alten Inventare berücksichtigt, dahin kommen, traditionelle Irrtümer zu korrigieren: so haben die Künstler kein Recht — weil keine Kompetenz — mitzusprechen.

Etwas anders steht es mit dem dritten Punkt: denn die Frage der Restaurationen ist eine künstlerische. Hier wird gewiß jeder Kunsthistoriker sich gern mit Künstlern durch Aussprache zu verständigen suchen, mit solchen wohlverstanden, die sich auf technische Fragen bei alten Kunstwerken verstehen. Leider aber scheint die Meinung bei Künstlern vielfach dogmatische Kraft zu haben, daß der Wert alter Bilder wesentlich in deren Patina besteht; daher, wenn, durch weise Restauration hergestellt, ein Bild wieder annähernd den Charakter erhält, den es ursprünglich besessen hat, so ist es in ihren Augen »ruiniert«. Diese Art Kritiker berücksichtigt (oder weiß auch meist) nicht, daß das, was ihnen als Patina erscheint, nichts ist, als immer wieder erneuerte Lagen von Firnis, die, mit Schmutz verbunden, sich über das Kunstwerk legen, es trüben und seine Feinheiten oft gänzlich verdecken. Man muß nur einmal alte Bilder aus dem Rahmen herausgenommen gesehen, und die durch das vorspringende Holz geschützten Teile mit den ungeschützten verglichen haben, um zu wissen, wieviel heller die Werke ursprünglich ausgesehen haben. Und ist es wirklich so schön, wenn z. B. das Weiße bräunlich, das Blaue grün usw. sich präsentiert! Das ist schließlich Geschmackssache.

Um nun auf den besonderen Fall zu kommen: das Corpus delicti, d. h. das Moroniporträt ist durch Vermehrens vorsichtige Reinigung herrlich herausgekommen. Licht, sanft, ganz ohne Härten präsentiert es sich; die Figur löst sich von dem hellen Grunde, dem Auge wohltuend, ab; das Stückchen Landschaft links ist zauberhaft in seiner zarten, sanften Tönung. Daß das Bild, umgeben von lauter unrestaurierten Werken, hervorsticht, ist klar; aber das bedeutet doch keinen Vorwurf gegen den Restaurator. Das gleiche gilt von den anderen Bildern — Tizians Beccadelli, an dessen Kleid das Weiß freilich etwas scharf bemerkbar wird, wie es das eben auch ursprünglich getan hat, und dem einen der beiden herrlichen Selbstporträts von Rembrandt, das früher im Firnis ganz versank.

Das Beste aber hat die Restauration an zwei Gemälden des Palazzo Pitti getan. Hoch und wenig beachtet hing dort früher ein männliches Porträt unter dem Namen »Schiavone«. Jetzt ist es gereinigt worden; und nicht nur kam ein prächtiger Tintoretto zutage; auch der Name des in glühend roten Samt gekleideten Mannes trat unter der späteren Zutat hervor: der Cancellier grande Frigerio. Noch wunderbarer aber ist die Wandlung, die sich mit dem Porträt des Tommaso Mosti von Tizian vollzogen hat. Man sah hier früher ein wohl erhaltenes Antlitz, ein wenig differenziertes schwärzlich-graues Gewand, einen undurchsichtigen Hintergrund. Jetzt sieht man denselben Mann, dessen Figur sich von einem zart-grauen Grunde loslöst, in einem locker und reich gefältelten dunkelgrauen Gewand, dessen Ärmel mit Pelzwerk durchbrochen sind, das Pelzwerk ein Wunder tizianischen Pinsels. Arm und



Tizian, Bildnis des T. Mosti (vor der Restauration). Phot. Alinari.



Tizian, Bildnis des T. Mosti (nach der Restauration). Phot. Alinari.

Hand ruhen auf der Brüstung, von deren Vorhandensein man früher nichts ahnte. Ich denke, besser als Worte tun die Abbildungen, die ich beifüge, den Unterschied dar. Aus einem geringwertigen Bild ist ein vorzügliches Werk Tizians aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts geworden.

Darf man Restaurationen, die alte Bilder so glücklich wiedererobern, tadeln? Anstatt den Künstler zu loben, der sie mit so viel Verständnis ausgeführt hat! Und in diesen Dank möchte ich die Vorstände der Florentiner Kunstsammlungen einbeziehen, die den Mut hatten, die ihnen anvertrauten Schätze dem Restaurator zu übergeben, und die sich hoffentlich durch eine Zeitungspolemik nicht abschrecken lassen werden, das als richtig Erkannte schrittweise weiter durchzuführen. Der Restauration bedürftig sind nur allzuviele Bilder in Florenz, in und außerhalb der Galerien. *G. Gr.*

PERSONALIEN

× **Exzellenz Bode und Exzellenz Werner.** Am Geburtstage des Kaisers haben zwei hervorragende Vertreter des Berliner Kunstlebens, Wilhelm Bode und Anton von Werner, den Charakter eines Wirklichen Geheimen Rats mit dem Prädikat Exzellenz erhalten. Ein eigentümlicher Zufall hat es gefügt, daß auf diese Weise zwei alten Gegnern, die oft genug die Klingen miteinander gekreuzt haben, am gleichen Tage die gleiche Auszeichnung zuteil geworden ist, — eine Tatsache, die umso mehr auffiel, als sie die beiden einzigen waren, denen am 27. Januar dieser Titel verliehen wurde. Was die Rangerhöhung des Generaldirektors der Museen betrifft, so darf man wohl mit gutem Grunde annehmen, daß der Kaiser dem hochverdienten Manne nicht nur im allgemeinen seine Anerkennung, sondern zugleich nach den maßlos übertriebenen Angriffen der letzten Monate auch sein besonderes Vertrauen ausdrücken wollte. Diese Ehrung Wilhelm Bodes durch den Monarchen wird darum allenthalben sympathisch berühren. Die Auszeichnung Anton von Werners und die Tatsache, daß außer dem Direktor der akademischen Hochschule von Künstlern nur die Maler Salzmann, Bohrdt und Röchling hohe Orden erhielten, mögen daneben aufs neue als Anzeichen dafür gedeutet werden, daß die Stellung Kaiser Wilhelms zur zeitgenössischen Kunst unverändert geblieben ist.

+ **München.** Der bekannte Radierer und Kunstmaler **Maximilian Dasio,** Professor an der Kunstgewerbeschule, wurde zum Regierungs- und Studienrat bei der Ministerialabteilung für die humanistischen und realistischen Mittelschulen im Kultusministerium befördert.

+ **München.** Der mit dem Titel eines Konservators bekleidete Kustos am Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns Dr. **Gg. Hock** wurde zum Konservator an dieser Behörde ohne Änderung des Amtssitzes in Würzburg befördert; der Assistent am genannten Generalkonservatorium **Reinhard Lischka** zum Kustos an dieser Behörde ernannt.

WETTBEWERBE

× Für den **Bau der neuen »Großen Oper« zu Berlin,** auf einem Gelände am Kurfürstendamm, ist eine engere Konkurrenz zwischen wenigen Architekten ausgeschrieben worden, die sämtlich gegen Zusicherung einer entsprechenden Entschädigung von den Leitern des Unternehmens zur Beteiligung an dem Wettbewerb eingeladen wurden. Der Jury gehören an: Prof. Artur Kampf, Geh. Baurat Ludwig Hoffmann, Geh. Baurat March, Prof. Max Liebermann, der Charlottenburger Stadtbaurat Seeling und Dr. Max Osborn.

Für ein **Sparkassen- und Geschäftsgebäude des Kreises Wetzlar** erläßt der Landrat zum 20. März d. J.

einen **Skizzenwettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen. Als Bausumme stehen 150000 Mark, für Preise 1200, 800 und 500 Mark zur Verfügung.

AUSSTELLUNGEN

⊙ Die **Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrhunderts** in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin wurde am 25. Januar durch den Kaiser eröffnet. Die Ausstellung kann sich an imponierendem Gesamteindruck nicht mit der englischen Ausstellung der Akademie messen, als deren Gegenstück sie gedacht ist. Zum Teil liegt das wohl an der anderen Art der Kunst des französischen Rokoko, der nicht der stark repräsentative Charakter der englischen Porträtmalerei eignet, zum Teil aber auch an den etwas kühlen und nüchternen Oberlichtsälen, die nicht eben günstig sind für die intimen Wirkungen, die diese Bilder fordern. Nur dem Hauptsaal hat man mit der Gobelinfolge der Esthergeschichte nach de Troy einen festlichen Eindruck zu geben versucht, im übrigen auch das Kunstgewerbe nur in sehr geringem Umfange herangezogen und sich begnügt, ein sachlich museumsmäßiges Ensemble zu schaffen.

Über den Inhalt der Ausstellung wird demnächst in der Zeitschrift für bildende Kunst eingehender berichtet werden. Hier seien nur die Hauptstücke kurz genannt. Eine große Zahl von Bildern wurden aus kaiserlichem Besitz geliehen, darunter vor allem eine Reihe herrlicher Watteaus. Besonders ist es zu begrüßen, daß es noch in letzter Stunde gelang, das berühmte Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint für die Ausstellung zu gewinnen. Auch das große Bild mit Komödianten aus dem Besitz der Frau Jules Porgès verdient Erwähnung. Lancret und Pater sind ebenfalls gut vertreten, Boucher vor allem mit dem großen Porträt der Pompadour, Fragonard nicht eben umfassend, aber doch mit einem sehr bedeutenden Werke, dem Profilbild eines Mädchens in Gelb aus dem Besitz des Dr. Tuffier. Vorzüglich ist Chardin repräsentiert. Zu den Gemälden aus kaiserlichem Besitz gesellen sich die vier aus der Galerie Liechtenstein in Wien, die schönen Stilleben aus Karlsruhe, andere von André und eine Reihe Bilder aus verschiedenen Sammlungen. Von Greuze ist vor allem das Porträt des Kupferstechers Wille zu erwähnen. Die Porträtmaler Rigaud, Nattier, Largillière, Pesne, Van Loo, La Tour, Perronneau, Vigée Lebrun, sind gut vertreten. Den Übergang zum 19. Jahrhundert stellen David (Bildnis Caffieris), Prudhon, Boilly dar. Schließlich sind noch die Zeichnungen, unter denen sich manches vorzügliche befindet, und die Kupferstiche zu erwähnen. Die Ausstellung gab die erwünschte Gelegenheit, aus der reichen Sammlung französischer Graphik, die Herr Julius Model in Berlin besitzt, einiges vom besten der Öffentlichkeit zu zeigen. *G.*

o **Wiesbaden.** Hier wird demnächst eine Ausstellung von alten Gemälden (vor 1800) aus Privatbesitz eröffnet, die vom 20. Februar bis zum 10. April dauern wird. Dabei wird sich auch die auf Schloß Vollrads aufbewahrte, kürzlich entdeckte Madonna des *Petrus Christus* aus dem Besitz des Grafen Matuschka befinden. Dr. Erwin Hensler bereitet den Katalog und die Ausstellung vor.

+ **München. Anders Zorn-Ausstellung** in der Galerie Heinemann. Eine Kollektion von Gemälden, Radierungen und Plastiken des berühmten Schweden Anders Zorn, die den vergangenen Sommer in Venedig zur Ausstellung gelangt war, befindet sich seit einigen Wochen im Salon der Gebrüder Heinemann und erregt bei Presse und Publikum Aufsehen. Viele der Werke sind von den verschiedenen Ausstellungen her bekannt, anderes aber ist neu und auf jeden Fall ist es zu schätzen, den Maler einmal in einer größeren Anzahl von Arbeiten und durch keine Nebenmänner gestört beurteilen zu können. Die Begeisterung von Presse und Publikum kann ich wohl verstehen, teilen jedoch kann ich sie absolut nicht. Wohl ist es wahr, daß Zorn ein Können besitzt, das geradezu phänomenal zu nennen ist, daß er einen Frauenakt heruntermalt und durchmodelliert, noch dazu mit ziemlich einfachen Mitteln, wie man es kaum wieder zu sehen bekommen wird, daß er das Spiel des Lichtes auf dem nackten Fleisch zu geben weiß, wie gegenwärtig vielleicht kein Zweiter, daß er den Moment eines Geschehens mit der Schnelle und Schärfe eines photographischen Apparates festzuhalten vermag und daß er schließlich auch einer gewissen Frische nicht entbehrt. Aber mit alledem schafft man noch kein wirklich großes Kunstwerk. Ich habe noch kein Bild von Zorn gesehen, das der Ausdruck eines inneren Erlebnisses gewesen wäre. Er gibt, was er sieht, auf eine erstaunlich geschickte Weise wieder, es ist aber fast nur die äußere Erscheinungsform; den innerlichen Gehalt, das Ahnenlassen einer tiefen Künstlerseele, deren Empfindungen und Regungen das Kunstwerk zur notwendigen Folge gehabt haben, bleibt er uns schuldig. Auch seine Farben sind oft von einer Empfindungslosigkeit, die im Verein mit der photographischen Sicherheit seines Sehens ein Gefühl unendlicher Kühle verursacht. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich hier einen falschen Gott vermute, dem unnötiger Weihrauch geopfert wird.

× Die **amerikanische Ausstellung der Berliner Akademie,** die nach dem Schluß der französischen Ausstellung am 6. März, Mitte März eröffnet werden soll, wird meist Werke lebender Künstler enthalten. Immerhin wird doch auch eine Reihe verstorbener amerikanischer Maler vertreten sein, darunter Inneß, Hunt, Theodor Robinson, Homer Martin u. a.

SAMMLUNGEN

⊙ Auf der **Museumsinsel in Berlin** sind die **Ausschachtungsarbeiten** für den Bau des Deutschen Museums und des neuen Pergamonmuseums in Angriff genommen worden. Zwischen der Stadtbahnüberführung und dem Neuen Museum wird ein Terrain von etwa 70×40 Meter Grundfläche ausgehoben. Von den alten Bauten steht nur noch ein Schuppen, auf dessen Dach das Probekabinett zur Prüfung der Oberlichtverhältnisse errichtet wurde. Zeitweise mußte auch die rückwärtige Mauer eines Teiles der Säulenhallen, die um die Nationalgalerie herumführen, niedergelegt werden.

Für das neue **Landesmuseum in Kassel** hat soeben der preußische Staat zwei Marmorwerke des Berliner Bildhauers **Fritz Klimsch** angekauft, die lebensgroßen Gestalten eines ruhenden Jünglings und eines ruhenden Mädchens. Die Werke, die in hellgrauem bayrischen Feuchtlinger Marmor gearbeitet sind, sollen zum Schmuck des Treppenhauses in der neuen Kasseler Museumsschöpfung Prof. Theodor Fischers Verwendung finden. Es ist ihnen ein Platz in der Mitte der Treppe, die sich hier teilt, auf der Rampe zugedacht, so daß die beiden Breitansichten zur Geltung kommen.

VEREINE

⊙ In der Januarsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr C. Glaser über die Zeitbestimmung der Stiche des Hausbuchmeisters. Er teilte das gesamte Material in drei große Gruppen, die den Hauptepochen der künstlerischen Entwicklung, den Zeiten der Jugend, der männlichen Reife und des Alters entsprechen. Kleinere Gruppen, die sich innerhalb dieser großen enger zusammenschließen, lassen das Bild reicher und zugleich

verständlicher erscheinen. Als typisches Jugendwerk wurde der gute Hirt (L 19) beschrieben und Blätter wie das Sichelwappen (L 81) und der Georg zu Pferde (L 34), als Abschluß dieser frühesten Zeit die Propheten (L 1—4) und spielenden Kinder (L 59—61). Den Übergang zur folgenden Zeit vermitteln Blätter wie der von zwei Engeln gehaltene Leichnam Christi (L 20) und die Bekehrung des Paulus (L 41), die durch eine neue stecherische Sorgfalt, bessere Gewandmodellierung, überlegtere Lichtführung sich von den früheren unterscheiden. Die zweite Hauptgruppe wird durch das Bemühen um die zeichnerische Durchbildung charakterisiert. Die erste Reihe von Stichen, meist in großem Format, wie der Sebastian (L 44), der Martin (L 38), die ungleichen Liebespaare (L 55—56) und der Hund (L 78) geben sich durch die Zeichenweise, die Modellierung mit kurzen, kommaförmigen Strichen als zusammengehörig zu erkennen. Der Meister kommt in seinen Bemühungen jetzt der zeitgenössischen Stecherkunst, etwa eines Schongauer, näher. Die Folgezeit bringt eine zunehmende Ausbildung der technischen Mittel. Als Beispiele sind die Kreuztragung (L 13) und die drei Blätter aus dem Marienleben (L 8, 9, 29) zu nennen. Der Typenschatz des Meisters beginnt sich auszubilden. Als Höhepunkt gehören in diese Zeit die technisch durchgebildetsten Arbeiten, in denen dem Strich eine eigene Sorgfalt zugewendet ist, vor allem die zwei Rundblätter, Salomo (L 7) und Aristoteles (L 54). In deutlicher Hinwendung auf den letzten Stil des Meisters vollzieht sich in der Folgezeit nochmals eine Verfeinerung der Nadelführung, der Strich verliert wieder jeden Anspruch auf Eigenschönheit, weiche Modellierung wird angestrebt. Die berühmtesten Blätter des Meisters gehören in diese Gruppe wie das Liebespaar (L 75), die Kartenspielerin (L 73), der Auszug zur Jagd (L 72). Die Alterswerke selbst endlich sind ganz auf malerische Wirkungen gestellt, die Form wird aufgelöst. Die Typen erfahren die letzte Ausbildung zum Charakteristischen. Als Beispiele sind der Michael (L 39), die Magdalena (L 49), der Christoph (L 31), der Schmerzensmann (L 18) zu nennen. Ihnen schließen sich als Abschluß, als letzter und reifster Ausdruck der Kunst des Meisters die vier Blätter aus dem Leben Christi (L 28, 10, 11, 15), der Georg (L 33) und die drei stehenden Heiligen (L 40, 46, 47) an. Für die Datierung ist die Beziehung der Anbetung der Könige (L 10) zu der Mainzer Folge des Marienlebens von 1505 von Wichtigkeit. Mit diesem Jahre dürfte ungefähr der Abschluß der Tätigkeit des Hausbuchmeisters gegeben sein, die auf rund 30 Jahre veranschlagt, also um 1475—1505 anzusetzen wäre. Die Entwickelung führt in die Zeit des entscheidenden Umschwunges zur neuen Kunst des 16. Jahrhunderts hinein, und in der Ausbildung der Formensprache des Meisters läßt sich dieser Weg deutlich verfolgen. Gegenüber den heute so beliebten Versuchen, das Oeuvre eines Meisters durch voreilige Abstriche auf einen einheitlichen Stil festzulegen, wurde das Prinzip, die Verschiedenheiten innerhalb einer stets kenntlich bleibenden Art als Ausdruck einer künstlerischen Entwickelung zu deuten, mit Nachdruck betont.

Herr Professor Sarre legte sodann sein Werk »Denkmäler persischer Baukunst« vor, das nach langjähriger Arbeit soeben mit der 7. Lieferung des Tafelbandes und dem Textbande zum Abschluß gebracht worden ist. Die Absicht des Werkes war nicht, eine Geschichte der islamischen Baukunst in Persien zu schreiben, was nach dem heutigen Stande der Forschung nicht möglich wäre, sondern Bausteine zu einer solchen herbeizuschaffen. So war es geboten, den Stoff nach topographischen Gesichtspunkten zu ordnen und nur in Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten die historischen und kulturellen Zusammenhänge anzudeuten. Die frühesten erhaltenen Denkmäler persischer Baukunst, deren Bereich sich nicht auf das eigentliche Persien, das Hochland von Iran, beschränkt, sondern ein weit größeres Gebiet, das sich nach Osten und Westen dehnt, umfaßt, stehen auf kleinasiatischem Boden. Es sind Mausoleen und Minarets, die dem 10. und 11. Jahrhundert entstammen, von einfach zylindrischer Form, die Dekoration besteht in geometrischen Mustern, die durch aus der Mauerfläche vorgekragte Ziegel gebildet werden. In der Folgezeit, im 12. Jahrhundert, gliedert sich der Baukörper zur Prismenform, in der Dekoration tritt die Glasur wieder auf, die ja auch der alte Orient bereits gekannt und gepflegt hatte. Im 13. Jahrhundert fielen die Mongolen in Persien ein, 1259 wurde Bagdad zerstört, Wissenschaft und Kunst wanderten nach dem Westen aus, Konia wurde zum Vorort persischer Kunst in Kleinasien. Als neue Technik der Zeit ist das Mosaik aus glasierten und geschnittenen Fayencestücken anzuführen. In Persien selbst nehmen die barbarischen Mongolenherrscher die Kultur des eroberten Landes an. Andererseits bringen sie Elemente der ostasiatischen Formenwelt mit sich nach Vorderasien. Die geschnittenen Stuckdekorationen legen Zeugnis davon ab. Zum ersten Male treten jetzt lüstrierte Fliesen auf, die besonders im Innern zur Dekoration der Wandsockel, in Moscheen Verwendung finden. In Transkaspien sind Samarkand und Buchara die Hauptstädte des großen Herrschers Timur. Auch hier sind persische Architekten am Werke. Als besondere Technik sind die Reliefflìesen zu nennen, in die vor der Glasierung ein Muster eingeschnitten ist. In Persien kommt im Jahre 1502 mit den Safiden wieder eine nationale Dynastie zur Herrschaft. Ihr Heiligtum ist die Moschee in Ardebil, an der Generationen gebaut haben, und die bisher kaum von einem Europäer betreten wurde. Auch hier hält sich die gesamte Dekoration in der Fläche. Ende des 16. Jahrhunderts wurde in einem besonderen Raume der Moschee eine große Sammlung chinesischen Porzellans angelegt, von der ein großer Teil noch an Ort und Stelle erhalten ist. Mit ihrer einwandfrei gesicherten Provenienz bilden diese Mingporzellane ein wichtiges Material zum Studium der chinesischen Keramik.

+ **München.** Über die **Reiche Kapelle in der Residenz zu München,** eine wahre Schatzkammer seltenster Goldschmiedewerke, sowie über ihren Stifter, den kunstliebenden Kurfürsten Maximilian I. von Bayern, hielt Dr. *Karl Trautmann*, der bewährte Kenner der bayrischen Archive im **bayrischen Kunstgewerbeverein** einen interessanten Vortrag. An der Hand zahlreicher Abbildungen besprach der Redner die hervorragendsten Goldschmiedewerke dieses kleinen und an Wert einzig dastehenden Raumes (man schätzt seinen Inhalt auf zirka 100 Millionen Mark), so vor allem den jetzt in der Schatzkammer untergebrachten Drachentöter, der früher den Hochaltar zierte, und die köstlichen, kleinen, mit Gold, Email und Juwelen verzierten Ebenholzaltärchen, zu denen vermutlich Hans Mülich die Vorzeichnungen geliefert hat. Interessante Mitteilungen über die Beziehungen Maximilians I. zu P. P. Rubens, auf die meines Wissens Zottmann früher schon hingewiesen hatte, beleuchteten den genannnten Fürsten auch in seiner Eigenschaft als Gemäldesammler.

Im gleichen Verein hielt Prof. *Dr. Doehlemann* einen Vortrag über »die Anfänge der Helldunkelmalerei in Italien«, der schon darum Interesse verdiente, weil hier nicht ein Kunstgelehrter, sondern ein Mathematiker das Thema behandelte. Nach eingehender Klarlegung der physikalischen Vorgänge bei der Licht- und Schattenbildung ging der Vortragende auf die Besprechung der Werke italienischer Quattrocentisten unter diesen Gesichtspunkten über, schritt

dann zum Cinquecento vor und zog auch Niederländisches (Honthorst, Rembrandt) noch in den Kreis seiner Betrachtungen.

NEUE KUNSTWERKE

× **Max Liebermann** hat kürzlich wieder ein neues Porträt von *Wilhelm Bode* gemalt. Das lebensgroße Bildnis ist in seiner Art ähnlich gehalten wie die älteren Porträts, die der Künstler von dem Berliner Generaldirektor geschaffen hat: ein Kniestück, das nach links gewandt ist und das Antlitz im Profil zeigt. Das Bild ist in der Zartheit und Helligkeit seiner Farbe eine neue Probe für die Verjüngung, die Liebermanns Malerei gerade in letzter Zeit wieder durchgemacht hat. — Kurz vorher hat Liebermann zwei große *Selbstporträts* vollendet, von denen das eine in die Uffizien zu Florenz gelangt ist, während das jüngste, das sich zurzeit noch im Atelier des Künstlers befindet, für die Hamburger Kunsthalle bestimmt ist.

× Bildhauer **August Kraus** in Berlin hat eine große Mausoleumsanlage für den verstorbenen Begründer der großen Lanzschen Maschinenfabrik in Mannheim, Geheimrat Lanz, geschaffen. Das Erbbegräbnis besteht aus einem ernsten und würdigen Bau, in dessen Innenhalle man durch eine weite ovale Öffnung des Fußbodens in die Gruft hinunterblickt, in welcher der Sarkophag zur Aufstellung kommt. Dieser ist ganz in Marmor gearbeitet und zeigt auf einem schönen Unterbau die vortrefflich gelungene ruhende Gestalt des Verewigten. Vier kurze Säulen an den Ecken tragen die Sarkophagplatte, auf deren Rändern sich in reliefartig herausgemeißelten, klaren Majuskeln ornamental wirkende Schriftbänder hinziehen, die darauf berechnet sind, von oben her gelesen werden zu können. Die Säulen entsprechen den Pilastern der Innenarchitektur, deren Kapitäle, ebenso wie der sonstige plastische Schmuck des weihevollen Raumes und der Bronzetür des Eingangs, gleichfalls im Atelier von Kraus gearbeitet wurden. — Auch ein Denkmal des bedeutenden Industriellen hat Kraus geschaffen, das im Hof der Fabrik Aufstellung finden soll. Es wird die überlebensgroße Figur von Lanz in Bronze zeigen, während das Postament, sowie eine umgebende Architektur mit Brunnenanlagen an den Wänden, aus grauem Kalkstein hergestellt werden. Mit großem Geschick hat der Bildhauer hier das Problem bewältigt, eine moderne Gestalt mit Rock und langen Hosen nicht als ein realistisches Abbild, als eine vergrößerte Statuette zu halten, sondern als monumentale Form aufzufassen und darzustellen, indem er den rechtwinkligen, strengen Umriß des Sockels oben weiterführte, wodurch zugleich eine engere Verbindung und Einheit mit dem architektonischen Rahmen erzielt wurde. Die Haltung der Hände auf dem Rücken trägt mit dazu bei, dem Standbilde einen Eindruck von monumentaler Ruhe und Geschlossenheit zu sichern.

FORSCHUNGEN

⊙ Eine **Kreuzigungsgruppe aus Mosbach** bei Aschaffenburg, die das großherzogliche Landesmuseum zu Darmstadt kürzlich erwarb, veröffentlicht August Feigel in dem Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (1902, 2. Halbband) unter der Überschrift: Skulpturen im Stile Grünewalds. In der Tat ist sowohl in der Gesamtstimmung wie in gewissen formalen Einzelheiten eine Beziehung zu dem großen Maler von Aschaffenburg unleugbar vorhanden. Trotzdem wird man dem Verfasser danken, daß er der Verführung widerstand, die Skulpturen Grünewald selbst zuzuschreiben, und sich begnügt, sie einem talentvollen Schüler zu geben, der vielleicht durch ein ehemals in Aschaffenburg vorhandenes Kreuzigungsbild des Meisters zu seiner Schöpfung angeregt worden sei.

Über **Olivier von Gent**, einem portugiesischen Bildhauer des 16. Jahrhunderts, sprach Georges Hulin in der Historisch-Archäologischen Gesellschaft zu Gent. (Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand. 17me année Nr. 8. Gent 1909). Schon die einleitenden Bemerkungen enthalten viel Interessantes. Gegen eine Auffassung, die in der niederländischen Kunstgeschichtsforschung zu manchen Fehlschlüssen verführt hat, wenden sich folgende Ausführungen, die von einem viel weiteren Kreis als dem der Genter Gelehrten gehört zu werden verdienen. »In Brügge und Antwerpen gab es Häuser, deren Besonderheit die Produktion von Bildern für das Ausland war. Dies hat bisweilen zu der Auffassung verführt, daß manche der niederländischen Maler in Köln, Frankfurt, gar in Genua arbeiteten, weil man eine ganze Anzahl ihrer Werke in diesen Städten gefunden hat. Diese Beweisführung ist keine andere, als wollte man nach drei oder vier Jahrhunderten sagen, die Meister von Barbizon hätten in den Vereinigten Staaten gemalt, weil zweifellos ihre Gemälde sich dann noch viel zahlreicher als heute in den amerikanischen Sammlungen befinden werden ... Eine Eigentümlichkeit, die man hervorheben kann, besteht darin, daß die meisten Gemälde von sehr großen Dimensionen auf Bestellung für das Ausland gemacht waren.«

Olivier von Gent hat vorzugsweise für den König Emmanuel von Portugal gearbeitet. Für Evora ausgeführte Holzschnitzereien sind leider nicht erhalten geblieben. Dagegen befindet sich in der Kathedrale von Coimbra ein riesiges Retabel in geschnitztem Holz aus dem Jahre 1508. Die dem Hefte beigefügten Abbildungen zeigen Aufnahmen vor und nach der Restauration. In alten Dokumenten wird der Künstler »Meister Uliver, der Vlame« genannt; Hulin identifiziert ihn mit dem Olivier von Gent, der in Evora gearbeitet hat. Vielgerühmte Chorstühle Oliviers in der Kirche von Thomar sind 1810 von den napoleonischen Truppen zerstört worden. Es ist Hulin noch nicht gelungen, Spuren des zweifellos aus Gent gebürtigen Künstlers in seiner Heimatstadt aufzufinden. *—n.*

VERMISCHTES

+ **München.** Unter die Zahl derjenigen Künstler, die ihrem Interesse an künstlerischen Dingen des Theaterwesens durch die Tat Ausdruck geben, ist jetzt auch Prof. **Fritz August von Kaulbach** gegangen, der, wie wir hören, die Inszenierungsarbeiten bei der Neueinstudierung der Gluckschen Oper »Iphigenie auf Tauris« leiten wird.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 16. 18. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DAS NEUE BOSTONER MUSEUM

Mitte November ist das neue Museum of fine arts in Boston eröffnet worden, und das Dezemberheft des von der Museumsverwaltung herausgegebenen Bulletins bringt nunmehr eine Schilderung des neuen Gebäudes mit verschiedenen Abbildungen und Plänen, die einen Einblick in die Konstruktion dieses nach ganz modernen und teilweise eigenartigen Prinzipien eingerichteten Musterbaues. Zunächst ist es das erste Museumsgebäude, das nicht allein bestimmt ist, dem späteren Wachstum der Sammlung vollauf Rechnung zu tragen, sondern das auch eine bestimmte Unterscheidung zwischen Ausstellungs- und Magazins- resp. Studienobjekten macht. Diese Unterscheidung hat die ganze Einteilung des Gebäudes beeinflußt. Die ausgezeichnet beleuchtete untere Etage enthält Administration, Arbeitszimmer und Magazine von solchen Gegenständen, die entweder wegen ihrer größeren Anzahl oder weil sie nicht speziell hervorragende oder typische Stücke sind, sich mehr zum Studium als zur ständigen Ausstellung eignen. Diese Gegenstände fallen unter den Begriff »Storage-Exhibition«. Im Gegensatz zu diesen Magazingegenständen enthält das obere Stockwerk die Ausstellungsgegenstände von allgemeinem Interesse und exzeptionellem Wert. — Die ganze strukturale Abteilung des Gebäudes in Departements, welche Völker an Stelle von Kunstübungen repräsentieren sollen, hat sich im allgemeinen mit einem historischen Arrangement vereinigen lassen. Es war in jedem Departement des Museums möglich, eine chronologische Folge der Ausstellungsgegenstände herzustellen, während gleichzeitig noch auf einem oder dem anderen Gang für größere Kollektionen, wie z. B. die von chinesischem Porzellan, japanischen Töpfereien, griechischen Vasen und die ägyptische Spezialsammlung, die unter dem Namen »Way-Collection« bekannt ist, besondere Räume geschaffen wurden. Abgesehen von diesen Sammlungen von Spezialgegenständen folgte aber das Arrangement in jedem Departement historischen Prinzipien. So hat z. B. der Raum, der den nahen Orient umfaßt, sowohl Töpfereien als Metallarbeiten, Holzgegenstände, Brokate, Samt usw.; der Raum, der dem griechischen Quattrocento bestimmt ist, umfaßt nicht allein Marmor- und Bronzewerke, sondern auch Vasen, Münzen und Gemmen; ja selbst in einigen der großen Bildergalerien sind Möbel aus der betreffenden Periode mit untergebracht. Es ist kein Zweifel, daß bei auf solche Weise arrangierten Sammlungen die Vielseitigkeit dem Besucher eine angenehme Anwechslung bietet, während doch gleichzeitig verschiedenartige Gegenstände aus derselben Periode und von derselben Herkunft Licht auf einander werfen. Ein Kunstmuseum darf wohl verschiedenartige Gegenstände, in denen der gleiche künstlerische Geist weht, nebeneinander stellen. Auf diese Weise kommt das Resultat zustande, daß Ausstellungsstücke eines und desselben Raumes, mögen sie auch in dem verschiedenartigsten Material hergestellt sein, vom Standpunkt der Kunst aus wesentlich gleichartig sind. Und weiter, daß die Entwickelung der Kunst in einem Lande auf dem Weg von einem Raum in den andern im gleichen Departement studiert werden kann. — Innerhalb eines jeden Einzelraumes ist der Versuch gemacht worden, die Gegenstände in einer Weise auszustellen, daß jedes zu seinem eigenen Besten gesehen werden kann. Dazu war einerseits nötig, daß die Gegenstände nicht so dicht aufeinanderstehen, anderseits, daß die Umgebung dazu harmoniert. Die Räume selbst sind ohne irgendwelchen architekturalen Schmuck. Die Wände sind in hellen Tönen hergestellt, so daß das Auge des Besuchers in keiner Weise von den Gegenständen, die in dem Raume zu finden sind, abgezogen wird. Nur eine einzige Ausnahme ist geschaffen worden und zwar in dem Departement chinesischer und japanischer Kunst, in dem einfache Holzformen eingeführt sind, um für diese Gegenstände einen passenden und natürlichen Hintergrund zu schaffen. Mit einem Wort, die ganze Aufstellung und das Aufhängen der Schätze des Bostoner Museums ist sorgfältig im Hinblick daraufhin studiert worden, daß die Einrichtung den Besucher selbst darin unterstützt, wie er die Gegenstände am besten sehen und genießen kann und wie ihn die Kunstwerke selbst erziehen können. Es sind die gleichen Prinzipien, die Herr von Tschudi bei der Neuordnung der Münchener alten Pinakothek hat walten lassen. Wie der hervorragende Leiter dieses zu neuen großen Wirkungen von ihm umgestalteten Instituts jüngst sagte, sollen die Bilder selbst durch die Art, wie sie aufgehängt sind und wie sie wirken, die Führer und Lehrer für die Besucher der alten Pinakothek abgeben.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir durch jedes der in dem Museum of fine arts-Bulletin geschilderten Departements wandern wollten. Nur einiges sei bemerkt. Das Departement der ägyptischen Kunst ist in einer Reihe von Räumen im östlichen Flügel des Gebäudes untergebracht, die man durch einen Korridor von der großen Rotunde aus erreicht. Wie alle einzelnen Departements bilden die dasselbe umfassenden Räume ein abgeschlossenes Ganzes, so daß man, wenn man das Departement durchwandert hat, wieder auf den Korridor heraustritt. Das ägyptische Departement ist gemäß den wichtigsten Perioden der Geschichte genau geordnet und die Gegenstände von geringerer Wichtigkeit, die aber für das Studium von Bedeutung sind, befinden sich in dem Parterrestock vereinigt. — Zu der Abteilung der klassischen Kunst führt eine Kolossalstatue der Kybele, die man schon von weitem am Ende eines langen Korridors bemerkt. Im archaischen griechischen Saal ragen die Kleinbronzen durch ihren Wert hervor. Stein- und Tonvasen illustrieren in typischen Exemplaren die Zeiten von 2500 v. Chr. bis 500 v. Chr. — Nur in dem Saal des 5. Jahrhunderts müssen wir uns etwas länger

aufhalten; denn hier ist die hervorragendste Neuerwerbung des reichen Bostoner Museums ausgestellt: der Marmorthron mit der Darstellung des Eros (Thanatos? Hermes?), der zwei Seelen vor zwei sitzenden Göttinnen abwiegt. Hier sehen wir das Pendant des berühmten Ludovisithrones in Rom und noch dazu in weit besserer Erhaltung, als in der dieser Hauptschatz des Thermenmuseums sich befindet. Trotzdem die Dimensionen der Bostoner Hälfte nicht ganz die gleichen sind, wie die des Ludovisithrones, ist an einem Zusammenhang nicht zu zweifeln. Doch muß die Bezeichnung Thron jetzt fallen gelassen werden. Die Innenflächen sind roh zubehauen und zweifellos nicht daraufhin bearbeitet, daß man sie sehen sollte. Die beiden zusammengehörigen Teile waren entweder in Mauerwerk eingelassen oder dienten als Krönung eines Momentes oberhalb der Augenhöhe. Während das Ludovisirelief Aphrodite aus dem Meere — vielleicht auch Persephone aus der Unterwelt — emporsteigend in Gesellschaft von zwei Nymphen zeigt, sehen wir auf dem korrespondierenden Teil zu Boston eine nackte beschwingte Figur, die eine Wage hält, in deren beiden Schalen zwei athletische Figuren in Miniaturform schweben. Zur Linken des wägenden Gottes sitzt eine Göttin, die die Hand voll Trauer über das bevorstehende Schicksal erhebt, während die andere weibliche Figur eher zufrieden und bewegungslos sitzt. Wenn auf dem sogenannten Ludovisithron in der Tat Aphrodite dargestellt ist, so muß der Seelenwäger in Boston Eros sein. Nimmt man aber Persephone in der auftauchenden Figur in Rom an, so muß der beschwingte Seelenrichter Hermes oder möglicherweise Thanatos selbst sein. Die kleinen Figuren in der Wage sind mit einer kaum zu übertreffenden Feinheit und Schönheit ausgeführt. Auf dem rechten Seitenteil des Bostoner Stückes sitzt ein gänzlich nackter Jüngling von harmonischster Gestalt auf einem Doppelkissen und spielt die Lyra (das Pendant zu dem flötenblasenden Mädchen auf dem Ludovisithron). Zur Linken sitzt eine kurzhaarige alte Frau mit den Händen auf den Knien. Sie scheint einen Stab zu halten und blickt nach einer bekleideten Priesterin, die Weihrauch auf ein kleines Räucherbecken legt. Der Kopf der alten Frau hat einen derartig intensiven Ausdruck, daß man an ein Porträt denken möchte. In dieser Darstellung der alten Frau wird uns der Genius Griechenlands in einer ganz neuen Weise offenbar. Einen ähnlichen Realismus kann man in keinem Werk aus dieser Periode mehr finden. Mit Recht ist dieser Raum so eingerichtet, daß das dreiteilige Marmorrelief an seinem Ende vor allem das Auge auf sich ziehen muß. — Im Parterrestock ist die Hauptmasse der griechischen Vasen, die Reservestücke von Terrakotten, Glas, Arretiner Töpfereien usw. untergebracht.

Auch über die neueingerichtete Gemäldesammlung, aus der die amerikanischen Zimmer in dem Bulletin des Museum of fine arts wiedergegeben sind, und über das Kupferstichdepartement wäre manches zu erwähnen. Als eine besondere Sammlung in dem Museum erscheinen die Gegenstände westlicher Kunst nach Jahrhunderten geordnet (Europa, der nahe Orient, aber auch afrikanische und amerikanische Eingeborenenkunst). In dieser Abteilung hat das Museum zum erstenmal auch einen Versuch gemacht, die muhammedanische Kunst zusammenfassen. Für den Fall sich um den Kern, den das Museum bereits besitzt, eine noch größere Sammlung entwickeln sollte, so sind bereits Räume dafür bestimmt. — Wir haben schon bemerkt, daß die chinesische und japanische Kunst die einzige ist, die in gewisser Weise eine besondere Innenarchitektur erforderte. Dabei ist Naturholz und Gips in jener rein strukturalen Vereinigung verwandt worden, wie sie in Japan insbesondere seit der Ausdehnung des Bilder- und schmuckfeindlichen Zenismus während der Ashikaga-Periode (1400 bis 1600 n. Chr.) üblich gewesen ist. — Eine große Bibliothek mit Lese- und Arbeitszimmer befindet sich ebenfalls in den Parterreräumen des neuen Museums, ebenso wie die Photographiensammlung, die in ungefähr 30000 Blättern Skulptur, Malerei und Architektur von Europa, dem nahen Orient und Japan umfaßt. Die Sammlung der Gipsabgüsse ist bis zu der Herstellung eines eigenen Gebäudes in zwei großen Höfen und den nebenliegenden Räumen untergebracht. Der gelehrte Berichterstatter der amerikanischen Wochenschrift »The Nation« hat in seinem Aufsatz über das neue Bostoner Museum hervorgehoben, daß unter den Ausstellungsgebieten das der griechischen Altertümer in Boston in ganz außergewöhnlicher Weise glänze, so daß außerhalb Griechenlands die griechische Kunst nur in dem britischen Museum in London auf ähnliche Weise vor das Auge trete und nur in einem einzigen Museum, dem Thermenmuseum in Rom, auf angenehmere und gefälligere Weise genossen werden könne. *M.*

PERSONALIEN

Der seit geraumer Zeit verwaiste Posten des **Direktors der Kasseler Gemäldegalerie** hat eine Wiederbesetzung gefunden, die in den Kreisen der Kunsthistoriker allseitig mit Freude begrüßt wird: **Dr. Georg Gronau** ist mit diesem Amte betraut worden, das er am 1. April antreten wird. Gronaus Leistungen und Kennerschaft sind unseren Lesern zu bekannt, als daß hier noch eine besondere Aufzählung vonnöten wäre. Sein neunjähriger Aufenthalt in Florenz, der hiermit nun abschließt, hat seine wissenschaftliche Stellung besonders befestigt.

+ **München.** Der Maler **Franz von Stuck,** Professor an der Akademie der bildenden Künste, wurde von der Akademie der schönen Künste in Mailand zum Ehrenmitglied ernannt.

— An die Stelle des, wie kürzlich gemeldet, in das Kultusministerium berufenen Malers und Radierers Prof. Max Dasio wurde der Maler **Robert Engels** mit dem freigewordenen Lehrstuhl an der Kunstgewerbeschule betraut.

× **Professor Hugo Lederer,** dem eine Lehrstelle in **Wien** angeboten worden war, hat den Ruf nach seiner österreichischen Heimat **abgelehnt** und wird seinen Wohnsitz in Berlin beibehalten.

WETTBEWERBE

+ **Metz.** Der Gemeinderat der Stadt Metz erläßt ein Preisausschreiben zur Gewinnung von Entwürfen für ein künstlerisches Plakat. Den Wettbewerb, an dem sich alle *reichsdeutschen* Künstler beteiligen können, krönen drei Preise in Höhe von 1500, 1000 und 500 Mark.

+ **Bern.** Ein Preisausschreiben zur Errichtung eines Denkmals auf dem Helvetiaplatz in Bern, das die Erinnerung an die Gründung der internationalen Telegraphenunion wacherhalten soll, erläßt der schweizerische Bundesrat. 20000 Mark stehen zu Preisen zur Verfügung. Die Ausführungskosten schätzt man auf 170000 Fr. Die Art des Denkmals, das auch mit einer Brunnenanlage verbunden werden kann, sowie das Material überläßt man den Wettbewerbern.

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen in Sparta. In einem größeren Artikel über Ausgrabungen in Griechenland, der die Tätigkeit der verschiedenen Nationen auf dem archäologischen Felde in den letzten Jahren rekapituliert, erwähnen »The Times« auch einiges Neue über die Ausgrabungen der Engländer in Sparta. Alles andere, was der Aufsatz enthält, ist an dieser Stelle jeweils schon berichtet gewesen. Be-

reits in der ersten Ausgrabungssaison der Engländer 1906 in Sparta hat man vieles über den Artemis Orthia-Tempel aus dem 6. Jahrhundert erfahren (siehe zuletzt Kunstchronik 1908/9, Sp. 479); unter diesem hat man, wie bekannt ist, einen archaischen Altar, und in den Depositen ringsherum eine große Anzahl kleiner Gegenstände aus sehr früher Zeit gefunden. Es waren Fragmente von Töpfereien, Bleifiguren, Fibulen, geschnitzte Elfenbeingegenstände, die die verschiedenartigsten Dinge darstellten. Nicht am wenigsten merkwürdig waren die zahlreichen Funde von Bernstein, aus denen man annehmen muß, daß die Dorier Bernstein auf ihren Wanderungen vom Norden mit nach Griechenland gebracht haben. — In diesem Jahre wurde die ganze Stätte ausgeräumt, und man kann nunmehr ihre Geschichte von dem römischen Theater des 3. Jahrhunderts n. Chr. an über die Zeit des hellenistischen Tempels, der aus dem ersten Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr. stammt, zurückführen bis zu dem Tempel aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. und dann weiter zu dem primitiven Altar und der kleinen Zella, die nächst demselben stand und die vermutlich ein roh geschnitztes Standbild der Göttin enthalten hat. Es ist klar geworden, daß dieser Altar und diejenigen Bauten, die auf höheren Niveaus über ihm errichtet waren, den Kult der Artemis an der gleichen Stelle während 1100 Jahren bewahrten, das heißt von dem 9. Jahrhundert v. Chr. bis zum Erlöschen des Heidentums. Ein anderes Ausgrabungswerk, an dem in diesem Jahre größere Fortschritte erreicht worden sind, ist die Aufdeckung des Menelaions, des angenommenen Heiligtums von Menelaos und Helena, das auf einem Hügel, drei Kilometer südöstlich von Sparta gelegen ist. Von diesem Denkmal, das zum erstenmal im Jahre 1833 auszugraben versucht worden ist, sind nun genügend Überreste ans Licht gekommen, von denen einige bis in das mykenische Zeitalter zurückgehen, so daß die Ausgräber daran denken können, ihre Arbeit noch weiter fortzusetzen. Hier ist die Möglichkeit also noch vorhanden, daß nachgewiesen werden kann, daß einstmals hier jener Palast des Sohnes des Atreus stand, dessen Pracht der junge Telemach bei seinem Besuch in Sparta bewunderte (Od. IV 73 ff.), und der so von Gold, Elektron, Silber und Elfenbein strotzte, daß er ihn mit dem Hause des Zeus verglich. *M.*

FUNDE

× Von **zwei wiederaufgefundenen Kolossalgemälden Adolph Menzels** hat *Paul Meyerheim* kürzlich Bericht gegeben (Vossische Ztg. Nr. 46). Es handelt sich um die in großem Maßstabe gehaltenen *Porträts Bismarcks und Moltkes,* die Menzel im Jahre 1871 für die Ausschmückung des Akademiegebäudes Unter den Linden zum feierlichen Einzug des siegreichen Heeres gemalt hat, und die Meyerheim nun nach langem vergeblichen Suchen auf dem Boden des Schlosses Schönhausen (Pankow) aufgefunden hat. Damals, im Sommer 1871, hatten die Berliner Künstler beschlossen, die Fassade der Akademie festlich zu zieren. Gustav Richter malte das Porträt des Prinzen Friedrich Karl, Ludwig Knaus und Karl Becker schufen zwei allegorische Bilder mit Putten und Idealgestalten, einige andere malten Kriegszenen, und Menzel übernahm die beiden Paladine des Kaisers in ganzer Figur überlebensgroß; alles für die Zwischenräume zwischen den Fenstern. Launig erzählt Paul Meyerheim, der selbst an allen Ecken bei jener Ausschmückung der nun schon verschwundenen Akademiefront mitgeholfen hat, von der Behaglichkeit, mit der Menzel mitten in der allgemeinen Erregung seine Bilder in Angriff nahm. Er begann mit Moltke, »der, bei trübem Himmel, im Gummiregenmantel auf dem Schlachtfeld steht, in der rechten erhobenen Hand sein Opernglas haltend, zu welchem der Meister, wie bekannt, viele ausführliche Aquarellstudien mit mikroskopischer Genauigkeit gemacht hatte. Wir andern bemerkten bald mit Schrecken, daß Moltkes Kopf zu tief auf der Leinwand angefangen war, und daß er die Beine viel zu kurz angelegt hatte. Doch niemand von uns wagte es, ihm diese Bedenken mitzuteilen. Ein bekanntes Modell, mit echtem Berliner Witz ausgestattet, mit Namen Pabst, der gerade die Uniform des Prinzen Friedrich Karl anhatte, und aus Versehen ein Seidel getrunken hatte, was seinem Geiste selten zuträglich war, trat zu dem Meister und sagte: ,Herr Professor, ick denke, der Moltke ist ein furchtbar langer Kerl, und Sie haben ihm so ungefähr Ihre Figur gemacht'. Wir alle und auch Menzel lachten. Moltkes untere Partie aber wurde erheblich verlängert. Während uns allen das Feuer auf den Nägeln brannte, vertrödelte Menzel die Zeit damit, daß er mit Schokoladenbraun und gelbem Ocker eine Randverzierung um Moltke malte. Bismarck begann er erst am vorletzten Tage und arbeitete bis in die späte Nacht, um wenigstens die Leinwand zuzustreichen. . . . Als die großen Tage vorüber waren, arbeitete Menzel noch einige Zeit an der Vollendung des Fürsten Bismarck, der mit strammen Armen, die Fäuste auf einen grünen Tisch gestützt, monumental dastand. Aber diese letzte nachträgliche Arbeit hat bis jetzt niemand gesehen. Die Bilder wurden abgenommen. Knaus und K. Becker nahmen die ihrigen in ihre Behausung; die übrigen verschwanden, und niemand bekümmerte sich um diese Werke.«

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Kurz nach der Eröffnung der französischen Ausstellung in der Akademie konnte auch das Kupferstichkabinett zur Besichtigung seiner *Ausstellung französischer Farbenstiche und Zeichnungen des 18. Jahrhunderts* einladen. Ursprünglich hatte die Absicht bestanden, in der Akademie selbst auszustellen, da dort aber durch die Sammlungen Model, Cambon und anderer der Raum bereits stark in Anspruch genommen war, entschloß sich das Kabinett zu einer eigenen Ausstellung, die nicht sehr umfangreich ist, aber in einer Reihe gewählter Stücke den Farbenstich und die Zeichenkunst der Zeit aufs beste veranschaulicht.

Mit drei stattlichen Porträts ist der Erfinder des Farbenstichs, Jacob Cristoph Le Blon vertreten, darunter dem wundervollen Bildnis Georgs I. von England. Auch zwei seiner Bücher, Anleitungen zum Drucken farbiger Bilder mit Hilfe mehrerer in Schabkunst hergestellter Platten, konnten ausgelegt werden. Sein Gedanke war es, das gemalte Bild durch den Farbenstich zu verdrängen. Das war Utopie. Und in der Tat fand Le Blon zunächst nur wenig Nachfolge. Erst durch die Erfindung des Aquatintaverfahrens und seine Verbindung mit dem Farbendruck, die als erster *François Janinet* vollzog, erfolgte der eigentliche Aufschwung des farbigen Kupferstichs, der nun aber auf ein kleineres, angemesseneres Format beschränkt wurde. Vor allem ist es jetzt das Sittenbild, das im Farbenstich vervielfältigt wird. Janinet ist mit einigen ausgezeichneten Drucken der Art, zum Teil vor der Schrift, vertreten, außerdem mit vier Landschaften nach Hubert Robert und einem sehr schönen Druck seines berühmten Porträts der Marie Antoinette in dem reichen Rahmen. Neben ihm steht sein Schüler *Charles Melchior Descourtis,* dessen foire und noce de village in Drucken vor der Schrift ausgestellt sind, sein Porträt der Friederike Wilhelmine von Preußen in einem merkwürdigen Druck zum Teil auf Seide von ungewöhnlicher Brillanz der Farbe. Als dritter schließt sich endlich *Louis Philibert Debucourt* an mit seinen sittengeschichtlich interessanten Pariser Promenaden und unter anderen einem sehr schönen Bildnis Philipps von Orléans in leuchtendem rotem Sammetrock. Eine

Reihe Porträts des etwas trockenen *Pierre Michel Alix* und die sentimentalen Mädchenköpfe mit goldgedruckten Rahmen von *Louis Marin Bonnet*, von dem auch ein feines Porträt der Dubarry ausgestellt ist, seien zum Schluß genannt.

Unter den Zeichnern steht *Watteau* voran. Das schönste der ausgestellten Blätter ist ein Bildnis seines Freundes, des Abbé Haranger in zweimaliger Aufnahme, desselben, der dem Künstler in seiner letzten Krankheit sein Haus in Nogent bei Vincennes zur Verfügung stellte. *Lancret* und *Pater* schließen sich an. Gut ist auch *Boucher* vertreten, besonders eine flotte Rötelstudie, ein Mandarin mit Gefolge, verdient Erwähnung. Von *Chardin* sind zwei gute Blätter ausgestellt, von *Liotard*, der im kleinsten Format sein Bestes zu geben hatte, vier außerordentlich feine Zeichnungen. *Oudry*, der Tiermaler und *Hubert Robert*, der Ruinenzeichner werden in charakteristischen Stücken gezeigt, *Greuze* in einer sehr flotten Pinselzeichnung, die das beliebte Gesellschaftsspiel der main chaude darstellt. *Rigaud* und *Pesne* sind mit je einer Bildnisstudie vertreten, und endlich sind ein paar Studienblätter der bekannten Illustratoren der Zeit, *Cochin*, *Gravelot, Saint-Aubin,* zu erwähnen. Die Ausstellung bietet gerade in ihrer Geschlossenheit eine gute Übersicht über ein Gebiet, das zwar in der Akademieausstellung ebenfalls aufs beste vertreten ist, aber doch neben der großen Kunst dort nicht so sehr zur Geltung zu kommen vermag. *G.*

× Im **Salon Cassirer** in **Berlin** ist gegenwärtig die bekannte **Hamburger Sammlung Eduard Behrens** ausgestellt. Die Tatsache hat in manchen Kreisen einige Verwunderung hervorgerufen, weil man gewöhnt ist, eine solche öffentliche Schaustellung einer großen Privatsammlung, zumal wenn zu dieser Gelegenheit auch ein kostbarer, mit guten Illustrationen geschmückter Katalog herausgegeben wird, als so etwas wie die Ankündigung einer Verkaufsabsicht zu betrachten. Ich weiß nicht, ob dieser Argwohn im vorliegenden Falle berechtigt ist; wer die einschlägigen Verhältnisse kennt, wird es wohl auch kaum für wahrscheinlich halten. Auf alle Fälle haben wir dem Zufall dankbar zu sein, der dem Berliner Publikum einmal diese Perle der Hamburger Sammlungen vorführt. Es darf getrost behauptet werden, daß die Reichshauptstadt wenige oder keine Privatgalerien von so charaktervoller Geschlossenheit besitzt. Eduard Behrens muß einen Geschmack von ganz bestimmter Richtung und Eigenwilligkeit besessen haben. Man könnte sagen, er kaufte nur Bilder von vornehmer und solider Tonmalerei. Vom modernen Impressionismus und seinen Helligkeiten hat er noch nichts gewußt oder noch nichts gehalten; der Schwerpunkt seiner Erwerbungen lag in den Meistern von Fontainebleau. Der blonde Lyrismus Corots, die Frühlingsfrische Daubignys, die kräftige Naturschilderung von Decamps, der funkelnde Kolorismus von Diaz, die temperamentvolle Landschaftskunst Duprés, die kräftige Formanschauung Théodore Rousseaus sind bei ihm wundervoll vertreten. Wie eine Schnur von Edelsteinen reihen sich ihre Landschaften zusammen, und als Hauptstück in köstlicher Fassung prangt darin eine entzückende Mädchengestalt von Corot: eine junge Bäuerin mit gelbem Rock, roter Schürze und grünem Mieder, deren Lokalfarben mit wunderbarer Weichheit in den Ton des ganzen Bildes eingeordnet sind, ohne ihren Einzelcharakter einzubüßen. Auch einen Troyon findet man, eine Landschaft mit Kühen, die freilich nicht zu den bezeichnendsten Stücken des Meisters gehört. Dann zog Behrens weiterhin die beste französische Malerei heran. Man sieht eine geniale, skizzenhafte »Auferweckung des Lazarus« von Delacroix, eine Beduinenszene von Fromentin, Kostümbildchen von Roybet und Meissonier. Daneben einen delikaten Stevens: »Die Limonade«, eine schlanke Schöne in weißem Kostüm im Schnitt der sechziger Jahre, die in einem Salon sich am Tisch zu schaffen macht, während auf einem Stuhl im Vordergrund links ein Blumenbukett pikant herausleuchtet. Weiter einen glänzenden Ziem, einen Blick auf die Riva degli Schiavoni in Venedig, ein Winterbild von L'Hermitte, ein italienisches Mädchen von Bonnat. Um diese Franzosen gruppieren sich die Meister anderer Länder, die von ihnen die Malerei des Tons und der warmen, intimen Farbengebung gelernt hatten: der Holländer Mauve, der pariserische Italiener Boldini (von ihm eine Rokokoszene), der Spanier Pradilla, der durch fünf seiner besten, prickelndsten Malereien vertreten ist, der Österreicher Pettenkofen. Schließlich die Deutschen. Drei vorzügliche Achenbachs aus der glücklichsten Zeit des Düsseldorfer Meisters stehen neben zwei weniger bedeutenden Bildern seines Bruders Oswald. Dann ist Knaus vor allem ausgiebig vertreten; zunächst durch seine berühmten kartenspielenden Schusterjungen, dann durch die »Passeyer Raufer vor ihrem Seelsorger«, durch die vortrefflich gemalte kleine Satyrfamilie mit dem Panther, durch einen weiblichen Studienkopf und durch ein Bildchen »Satyr und Nymphen«. Das letztgenannte Werk bietet eine amüsante Parallele zu dem prachtvollen Böcklin, den die Sammlung besitzt, zu der schlafenden Diana, die von zwei Satyrn belauscht wird — das Gemälde hält sich in seinen leuchtenden, doch tiefen und warmen Farben außerordentlich gut. Neben Knaus steht Paul Meyerheim mit seinem lebensvollen Menageriebilde, sein Vater Eduard Meyerheim mit einem harmlos-lieblichen Genrestück, Passini mit zwei Aquarellen, die Hamburger Ruths und Herbst, die den Farbenklang von Barbizon an der Elbe einführten. Namentlich aber Menzel. Von ihm besitzt die Galerie acht Meisterwerke: den berühmten »Pariser Wochentag« und einen Ausschnitt aus dem »Jardin des Plantes«, das Gesellschaftsbildchen »Sämtliche nicht bei der Sache«, eine Landschaft, zwei Synagogenbilder aus Prag, die Barockstudie vom Hochaltar der Damenstiftskirche zu München und das schon ins Anekdotische überleitende »Beati possidentes«. Von dem übrigen sei noch ein guter Studienkopf von Defregger, eine mäßige »Flora« F. A. Kaulbachs, das famos gemalte Bildchen eines schlafenden kleinen Affen (»Schmerzvergessen«) von Gabriel Max und ein prächtiges »Wallachisches Fuhrwerk« von Schreyer erwähnt. Bemerkenswert ist, daß Behrens sich fast gar nicht auf die Historienmalerei einließ, die doch zu seiner Zeit so stark ins Kraut schoß. Ein tonschöner Hendrik Leys: »Bürgermeister Six in Rembrandts Atelier« und ein allerdings wenig angenehmer Gérôme: »Die Juden an der Tempelmauer«, stehen hier als einzige Vertreter. Man kann sagen, daß der Begründer dieser Sammlungen, dessen Bild von Lenbach (nach Behrens' Tode 1895 gemalt) gleichfalls mit nach Berlin gekommen ist, mit Umsicht Proben vom Besten zusammenbrachte, was zu seiner Zeit zu haben war. Auf die Experimente und Wagnisse der jüngeren Generation ließ er sich nicht ein, freilich auch nicht auf ihre bedeutsamen Neuerungen. So wird die Gesamtmasse der Bilder von einer Dunkelheit beherrscht, die in dem Impressionistensalon von Cassirer besonders eigentümlich berührt.

+ **München.** Eine Rundgang durch die Münchener Kunstsalons bietet momentan nicht viel Bedeutendes. Bei *Brakl* hat Max Feldbauer eine Kollektion von 36 Ölgemälden und 10 Zeichnungen zur Schau gestellt, die wohl ein Können und malerisches Sehen verraten, aber doch in vielem so unbefriedigend sind, daß ich ihnen irgend einen bleibenden Wert nicht zusprechen möchte. Wenn ein Künstler, was ja heutzutage das Ideal der meisten ist, nur mit rein malerischen Werten arbeiten will, so muß sein Empfinden für das Leben

und den Organismus der Farben, wie ihre gegenseitigen Wirkungen, wenn das Werk uns wirklich etwas innerliches geben soll, und ohne das kein Kunstwerk, ein so feines und subtiles sein, daß wir fühlen, es ist für den Künstler zu einem inneren Erlebnis geworden. Leider finden wir aber diese Begabung bei Deutschen viel seltener als bei unseren romanischen Nachbarn im Westen und Max Feldbauer, dessen Ausdrucksweise oft auch einer ziemlichen Roheit nicht entbehrt, scheint sie durchaus nicht in dem Maße zu besitzen, wie man sie von einem Künstler, der der Menschheit dauerndes geben will, fordern müßte. Auch was sonst gerade in der »modernen Kunsthandlung« Brakls zu sehen ist, Putz, Erler usw. gehört nicht zum erfreulichsten. Auf die Kollektion Hugo von Habermann werde ich bei der Besprechung der Winterausstellung der Münchener Sezession zurückkommen.

Bei *Thannhauser* (Moderne Galerie) hat Professor Max Slevogt zwanzig Bilder und Skizzen vorgeführt, die in ihrer Frische und persönlichen Weise, wenn auch oft einer feineren Empfindung ermangelnd, doch auf das bei Brakl Gesehene wohltuend wirken. Hier steckt schon ein größeres Talent, sowohl was Form als auch was Farbe betrifft. Die Landschaft mit dem jungen Stier in den lichten Tönen einer Spätnachmittagstimmung, ein im Sonnenlicht mit seinem Pferde in der Landschaft stehender französischer Kürassier, ein ebensolcher als Halbfigur mit kräftig akzentuierter Silhouette und noch manches andere sind Arbeiten, die bedeutend über die Unzahl ähnlicher Themen von zeitgenössischer Hand hervorragen. — Eine Anzahl junger französischer Landschafter, die einen Teil der oberen Ausstellungsräume mit ihren Werken füllt, wird bei den Besuchern wohl recht verschiedene Urteile hervorrufen. Eines wird man ihnen aber auf jeden Fall zuerkennen müssen, ein starkes Gefühl für Licht und Farbe, sowie deren organische und künstlerisch geschmackvolle Verwertung. Pierre Girieud, der durch seinen nahezu byzantinisch wirkenden Judaskuß in der Ausstellung der »Neuen Künstlervereinigung München« nicht gerade angenehm aufgefallen war, überrascht durch einige mit fester Hand und gutem Formgefühl gezeichnete und geschickt in den Rahmen gestellte italienische Landschaften, (z. B. Chinon, Schloß und Fluß, Siena, Via della Galluzza, San Gimignano, Via San Giovanni) deren kräftige Farbengebung (vielfach eigenartig gestimmte Komplementärfarben, rot, blau, gelb) etwas recht persönliches hat. Von Henri Matisse nenne ich eine in warmen Tönen gehaltene, halb von der Sonne beschienene, halb im Schatten liegende Palastfassade, gut in den Raum gestellt, als das Beste, während ich mich mit anderem trotz der Qualität der Farbe, infolge einer mir zu weitgehenden Vernachlässigung oder besser gesagt, Verzerrung der Form nicht so ganz befreunden kann. Von Albert Marquet sei das »Nationalfest« (ein Blick in eine mit in ungebrochenen Farben stark leuchtenden Fahnen behängte Straße) genannt, sowie der Blick über den hellen Wasserspiegel des Hafens von Neapel, von Muller die lichtvolle Darstellung des Parks Monceau, von Henri Charles Manguin »Saint Tropez«. Sonst ist bei Thannhauser noch eine Kollektion von Kohle- und Federzeichnungen des talentvollen Max Mayrshofer und die treffliche, auch das unsympathische des Charakters gut zum Ausdruck bringende Büste Richard Wagners von Max Klinger zu erwähnen.

Die fast immer gleich unerfreulichen Ausstellungen des *Kunstvereins* kann ich mit Ausnahme ein paar tüchtiger Arbeiten von G. von Canal und von Kalman übergehen. Interessant hingegen, wenn auch leider zu gering, um einen wirklichen Begriff von dem Künstler zu bekommen, ist eine kleine Ausstellung von Werken des verstorbenen Tiermalers Rudolf Koller (1828—1905), bei Walter Zimmermann, dessen Leben und Werke vor nicht langer Zeit Adolf Frey ausführlich behandelt hat (Der Tiermaler Rudolf Koller. J. G. Cottasche Buchhandlung 1906). Ganz abgesehen von seiner Kunst ist Koller mit vielen uns bekannten und lieben Namen aufs engste verknüpft. Er war in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der Studien- und Reisegenosse Arnold Böcklins in Belgien und Frankreich, der die bitteren Zeiten in Paris treulich mit ihm durchgekämpft hat, er war mit dem großen Malerdichter zusammen Zeuge der Februarrevolution und half mit ihm, wenn auch unfreiwillig den Louvre stürmen, wobei sich die beiden Freunde sogar zu einer Plünderung hinreißen ließen (der Hunger bewog sie nämlich, aus der Küche ein Stück Parmesankäse mitzunehmen, das sich leider hinterher als gemeines Suppenfett entpuppte), er war auch einer der wenigen intimen Freunde Gottfried Kellers, der ihn außerordentlich schätzte und seinetwegen öfters die gottbegnadete Feder in Bewegung setzte, er war endlich auch der erste Lehrer eines unsrer bedeutendsten und leider immer noch zu wenig anerkannten und bekannten deutschen Landschafter, des 1901 verstorbenen Adolf Stäbli. Was man zur Ausstellung gebracht hatte, waren 22 Zeichnungen aus der Zeit der Lernjahre, 14 hauptsächlich in das Genre der Studie schlagende Ölgemälde und zwei Radierungen. Um einen wirklichen Begriff von der Bedeutung und dem Schaffen dieses Mannes zu bekommen, war das entschieden zu wenig, da aber fast alle seine Werke in festen Händen sind und er sonst in München nur wenig bekannt ist, so mußte man schon für dies dankbar sein. Die Zeichnungen, Aktstudien, Köpfe, auch Tierstudien, sind mit großer Sorgfalt und eminentem Fleiß durchgeführt, jedoch recht unbehilflich und nicht gerade originell. Man merkt ihnen die Schule in einer fast unangenehmen Weise an. Unter den Ölbildern befinden sich frische, gut gesehene Studien, die nur leider keinen vollen Schluß auf die endgültigen Leistungen des Künstlers zulassen. Ein paar Kühe, die eben eine Furt durchwatet haben, während das Kälbchen blökend angstvoll vor dem Wasser stehen bleibt, das Ganze in goldgelber Abendstimmung mit kräftigen Farben notiert, repräsentieren sich als ein in jeder Hinsicht vorzügliches Stück. Ein felsiger Berghang in dunklen Tönen mit blauem, von weißen und grauen Wolken bedecktem Himmel erinnert merkwürdig an ähnliche Stimmungen auf Landschaften Emil Lugos. Die Pinselführung ist breit und sicher und es ist wohl zu verstehen, daß gerade Stäbli immer mit großer Verehrung von seinem ersten Lehrer sprach. An kleineren Studien nenne ich die »Winteralp bei Mürren« und das »Mädchen auf der Brücke«, das trotz mancher Schwächen ein zartes und fein empfundenes Stück ist.

Vielleicht macht man sich in München einmal mit dem Gedanken einer großen Ausstellung Schweizer Maler vertraut, auf der wir dann auch Gelegenheit hätten, Koller in umfangreicherer und klarerer Weise kennen zu lernen. Da die meisten der bedeutenderen Schweizer Maler einen Teil ihrer künstlerischen Entwickelungszeit (auch Koller) in München zugebracht und sich manche Anregung hier geholt haben, so wäre ein solches Unternehmen wohl zu rechtfertigen.

Wien. In der Sezession (XXXV. Ausstellung) führt jetzt die Plastik das große Wort. Ein Plastiker vielmehr, der junge Dalmatiner Ivan Mestrovic. Seit sechs Jahren etwa bringt er mit zäher Ausdauer wilde Sachen, die ungeheuer und nicht geheuer zugleich sind. Die Allüren einer malerischen Rodinschen Muskelphantastik kämpften in ihm mit Tendenzen zu einem großen, monumentalen, plastischen Stil, wie ihn in unseren Tagen Metzner und (in seiner Weise) Lederer vertreten. Zu einer Plastik, die durch geistreiches Archaisieren sich gleichsam interessante Atavismen konstruiert. Ein Linien- und Flächenleben, das sich

in Abstraktionen aus der Natur des Aktes bewegt, aber durch eindrucksvollen Rhythmus, großen Wurf und ein gewisses barbarisches Element in hohem Grade suggestiv wird. Dazu kommt eine Fruchtbarkeit, wie sie Naturmenschen haben, und ein Lernhunger, der alles früher Geschaffene an sich reißt und rasch verdaut. Auf großen Ausstellungen des Auslandes hat er sich in Ehren behauptet. Ich habe ihn in Venedig Sensation machen sehen, in München war vorigen Sommer sein sitzender weiblicher Kolossalakt (»Die Erinnerung«) ein plastisches Hauptstück, in Paris hatte er im Herbstsalon 1908 achtzehn Werke und war in der Jury, und stand wieder im Frühjahr 1909 auf dem Marsfelde mit voran. Rodin interessiert sich lebhaft für ihn und bevaterte ihn gewissermaßen. Vor zwei Jahren vollendete er in Wien, für den bekannten Kunstförderer Karl Wittgenstein, ein großes Werk in geschliffenem schwarzem Granit (er arbeitet natürlich eigenhändig in jedem Material), den »Brunnen des Lebens«, mit fünf lebensgroßen Figuren. Man darf es schon eine reife Arbeit nennen, besonnen, stark und technisch meisterhaft. Der Ertrag davon ermöglichte ihm 1 3/4 Jahre Paris und dort hat er fast alles geschaffen, was nun hier ausgestellt ist, 60 Stücke der verschiedensten Art. Ganz deutlich sieht man jetzt neben romantisch stürmenden Sachen eine Veredlung durchdringen, hauptsächlich durch das Studium der Parthenonskulpturen. Wie Maillol, ist auch er aus dem Exotischen zu diesem festen Punkt gelangt. Manche seiner Figuren (»Mutter und Kind«, »Die Witwen«, »Erinnerung«) haben diese füllige Einfachheit und schwellende Größe der Form. Dabei aber gibt er sein Naturmenschentum keineswegs auf. So sind zwölf kolossale Karyatiden, die ein Gebälk tragen, bei allem Stilismus Urgewächs seines Heimatsbodens. Moderne südslawische Karyatiden, den hohen, strammen Weibern nachgebildet, die auf seinem Dorfe zwischen Sebenico und Knin, hoch oben im Gebirge gegen die bosnische Grenze hin, mit ihren Kopflasten bergan und bergab schreiten. Daher hat er die heroische Form, die große Haltung und kraftvolle Ruhe in der Bewegung. Ja selbst die Kostüme sind die jener Frauen, nur leicht stilisiert, und auch der Gesichtsausdruck ist der des Lebens. Moderne Karyatiden, die weinend und trauernd ihren Tempeldienst tun um das Mausoleum gefallener Helden, deren Witwen eben jene großen Einzelfiguren und Gruppen bedeuten sollen. Einen solchen Campo Santo von Helden stellt er sich im Geiste vor, wie denn der Held, der »Heros«, die Heldenmutter usw. seine Lieblingstypen sind. Aus diesem Vorstellungskreis ergeben sich ihm gewaltige Gebilde, mitunter übermenschliche, deren Anatomie nur noch als Rohstoff für den Ausdruck des heroischen Moments dient. Andere Dinge bleiben der Natur näher; der bärtige Kopf eines Blinden, die Porträtfigur seiner Mutter, das dreieckig gefaltete nationale Kopftuch um das Haupt, wie aus einer gotischen Tabernakelnische herabgestiegen. So auch die Reliefs, deren derber Sandsteinhumor in der Mauer einer alten Kathedrale gewiß entzücken würde, während in anderen der Parthenonfries nachwirkt, in eigentümlich flacher Umdeutung, um mit schärferen Schlagschatten umrissene Konturen zu erhalten. Die ganze Ausstellung macht einen sehr bedeutenden Eindruck; allerdings hat man von Mestrovic eine bedeutende Laufbahn erwartet. In den Bilderkabinetten sieht man Kollektionen bekannter deutscher Maler (Hans v. *Hayek*, *Schramm-Zittau*, der Graphiker Walter *Klemm* und Karl *Thiemann*), die nicht von hier aus besprochen zu werden brauchen. Ihnen gesellt sich ein Warschauer, Wladislaw *Slewinski*, der unter Neupariser Einflüssen (Gauguin, Cèzanne) arbeitet, die sich bei ihm wesentlich versänftigen. — Im Hagenbund stellt der blutjunge ungarische Künstlerverein »Kève« (Garbe) recht interessant aus. Sein Führer ist Franz *Szablya-Frischauf*, ein Licht- und Luftmaler von starker Modernheit. Die volle Sonnenkraft weiträumiger Plattenseelandschaften, die etwa der Rahmen für eine lebensgroße Porträtfigur werden, das liegt so in der Art der Gruppe. Die letzten Pariser Eindrücke stechen auch hier heraus, wozu noch ein starker Sinn für Plakatwirkung kommt. Natürlich bleibt manches unreif, einiges aber zeigt einen nationalen Farbenreiz, wie denn z. B. die ungarische Buntheit eine ganz andere ist als die italienische, die doch auf derselben Trikolore (rotweißgrün gegen grünweißrot) beruht. Starke Sonnenmaler sind noch der früh verstorbene Johann *Göröncsér* und August v. *Benkhard*, unter den Damen Ernestine *Lohwag* (Gattin des Herrn Szablya) und ihre Schwester Frieda *Konstantin*, Töchter des Wiener Schriftstellers Ernst Lohwag. Ein ins Seltsame fallender Stilist, nicht ohne Interesse, Eugen *Remsey*, der in einer hageren, scharf ausschneidenden Weise, bei schwarzer Haltung, große biblische Szenen malt (»Christus vertreibt die Wechsler«, »Verlobung Marias«). Ein begabter junger Bildhauer ist Edmund *Moiret*, ein interessantes Nähspitzentalent Frau v. *Kornis*. Das sind Stimmungsspitzen, die im Katalog als »goldgelbe Farbenemotion mit blaulila Veilchen« oder als »Turanischer Traum« auftreten, was sich allenfalls etwas künstlich macht. Der geklöppelte Whistler, . . . was würde er dazu sagen? Immerhin sind es duftige, geschmackvolle Arbeiten. — Im Salon Pisko ist eine große Ausstellung von Bildern und Zeichnungen des Grazer Professors Leo *Diet* zu sehen. Sein Lebenslauf in Bildern, dessen ägyptische Episode ihm unter anderem ein lebensgroßes Bildnis Gordon Paschas (1883) bescherte, das in Öl vom British Museum angekauft wurde. Der Künstler ist sehr vielseitig, er reicht vom lebensgroßen Akt und Porträt bis zum niedlichen Exlibris, zur Karikatur und Märchenillustration. Besonders fein geraten ihm manche Landschaften, »Weg zur Bärenschütz« (1904), »Gäßchen im Schnee« (1906), »Andritz-Ursprung bei Graz« (1906); auch Veduten aus dem alten Graz sind gern gesehen. Er ist ein unaufhörlicher Allesversucher, der sogar zur Praxis der Perspektive einen interessanten Beitrag geliefert hat. In Wien stand er vor Jahren an der Spitze eines »Salons der Zurückgewiesenen«, und dieses unternehmende Temperament ist ihm verblieben.

Ludwig Hevesi.

Ausstellung moderner Ehrenurkunden und Ehrenpreise. Noch immer zählt ein Ehrenbürgerbrief in einer Renaissancekassette, ein Ausstellungs- oder Vereinsdiplom mit dem banalen und stereotypen, allegorischen Weib oder ein Silberpokal, der landläufigen, abgedroschenen Vorbildern fabrikmäßig nachgebildet ist, keineswegs zu den Seltenheiten. Um nun hier eine Besserung anzubahnen, veranstaltet das **Kgl. Landesgewerbemuseum** in **Stuttgart** vom 5. Juni bis 10. Juli 1910 eine große Ausstellung von Ehrenurkunden (Ehrenbürgerbriefe, Diplome verschiedener Behörden und Körperschaften, Vereins-Ehrenurkunden und dergleichen, event. mit Kassetten und Hüllen aller Art) und Ehrenpreisen (Silber-Pokale von Schützen-, Sänger-, Turn-, Sport und anderen Vereinsfesten, von Ausstellungen aller Art, von Jubiläen und Gedenkfeiern, desgleichen Aufsätze aus Edelmetall oder Bronze, Ehrentafeln und Plaquen in Guß, Treibarbeit, Gravierung, Email, Bildhauerarbeit usw.). — Voraussetzung ist bei allen Arbeiten ein künstlerisch selbständiger Entwurf (unter Vermeidung aller entlehnten historischen Formen) und eine technisch einwandfreie Ausführung, hauptsächlich deutscher Herkunft aus den letzten zehn Jahren.

SAMMLUNGEN

o **Köln.** Das Wallraf Richartz-Museum hat wiederum eine erfreuliche Bereicherung seiner Gemäldegalerie erfahren. Kommerzienrat Karl Wahlen schenkte ein Bild

von Wilhelm Trübner, Kentaurenjagd, aus dem Jahre 1880 und ferner noch Fritz von Uhdes Mädchen im Garten. Zwei weitere Bilder stiftete Herr Engelbert Kayser, ein Kostümbildnis von Adolf Münzer und Hellmut Liesegangs »Letzte Sonne«.

+ **München.** Die historische Sammlung der Münchner Künstlergenossenschaft (in dem von Gabriel von Seidl erbauten Künstlerhaus am Lenbachplatz) wurde durch verschiedene Schenkungen bereichert. Fräulein Emanuela Seifert, die Schwester des verstorbenen Malers A. Seifert, übergab der Sammlung eine Anzahl von Entwürfen, Kompositionen, Ölstudien und Skizzenbüchern, sowie einen interessanten Briefwechsel mit ehemaligen Studiengenossen, aus dem Nachlaß ihres Bruders. Der Radierer und Maler Walther Ziegler übergab dem Verein Material, das die ganze Entwickelung der nach ihm benannten graphischen Technik veranschaulicht und die Herren Prof. Dr. H. Holland und Maler Josef Rösl sicherten sich gleichfalls durch Schenkungen den Dank der Sammlungsleiter.

Das Münzenkabinett der königlichen Bibliothek in Brüssel hat eine außerordentlich wertvolle Bereicherung erfahren. Die Schwester eines ehemaligen Konservators desselben, Camille Picqué, überwies dem Kabinett folgende Gegenstände: 1. Einen zweitürigen Münzschrank aus Eiche im Renaissancestil geschnitzt; die Skulpturen des Schrankes stellen musizierende Engel, Medaillons, Kariatyden, und eine sehr schöne Auferstehung Christi dar. Das Möbel zeigt als Geburtsdatum das Jahr 1640. 2. Eine goldene Medaille 121 Gr. schwer, mit dem Bildnis des mütterlichen Großvaters der Geberin, Simon Lubin, die ihm von 384 kostenlos behandelten Augenkranken gestiftet wurde. 3. Ein großes Medaillon in Bronze, einziges Exemplar, mit dem Porträt desselben Augenarztes, Werk des Medaillenkünstlers Lucien Leclercq. 4. Sechs kleine Plaketten des 16. Jahrhunderts und italienischer Herkunft; zwei Medaillen aus derselben Zeit und eine Weihmünze zu Ehren des hl. Blutes zu Brügge aus dem 17. Jahrhundert. 5. Sieben Medaillen in Schmelz und Silber, welche der Vater der Stifterin, Maler des im Brüssler Rathause hängenden Bildes »Die provisorische Regierung«, auf den Akademien von Gent und Brüssel davongetragen. 6. Eine Folge von 98 Werken über Münzenkunde, Geschichte und Archäologie von außerordentlichem Werte und unentbehrlich für das Studium der Spezialgelehrten. Dieses bedeutungsvolle Geschenk an die Brüssler königliche Bibliothek brachte der Geberin den besonderen Dank der Regierung ein. *A. R.*

VEREINE

× **Eine Krisis in der Berliner Sezession,** die in den letzten Tagen des Januar ausgebrochen und in den ersten Tagen des Februar bereits wieder einer vorläufigen friedlichen Lösung zugeführt worden ist, drohte ernstlich, die für das lebendige Kunstgetriebe der Hauptstadt wichtigste Organisation in ihren Grundfesten zu erschüttern oder gar völlig zu zerstören. Eine Gruppe Unzufriedener revoltierte lärmend und unklug gegen die Gründer und Führer der Sezession, die es ihrerseits nicht an Starrsinn und übertriebener Empfindlichkeit fehlen ließen. Es wäre durchaus falsch, wenn man den Streit, der hier ausbrach, zu einem Kampf der Generationen stempeln wollte, gleichsam zu einem Ansturm der jüngeren »Modernen« gegen ihre älteren Gesinnungsgenossen, der Radikalen von heute gegen die Radikalen von gestern und vorgestern, der Werdenden und Ringenden gegen die Arrivierten und Saturierten. Die Anhängerschaft der Oppositionsführer bildete vielmehr ein buntes Gemisch aus wilden Experimentatoren, extremen Cézanneanbetern und van Gogh-Gläubigen und einer Schar solcher Künstler, die sich ewig zurückgesetzt, bevormundet, gekränkt glaubten. Immerhin müssen die an sich unbedeutenden Ereignisse als die ersten Anzeichen einer neuen Gruppenbildung und einer nahenden Auflösung der seit zwanzig Jahren in Deutschland bestehenden künstlerischen Parteikonstellation betrachtet werden.

+ **München.** In der Anthropologischen Gesellschaft hielt am 28. Januar Prof. Dr. L. Scherman einen in das Gebiet der Kunstgeschichte einschlägigen Vortrag über: »Der Dickbauchtypus in der indisch-ostasiatischen Kunst«, in dem er die Zusammenhänge der Kunst des alten Griechenlands mit religiösen Darstellungen des fernen Ostens (einschließlich China, Japan und Siam) eingehend darlegte. Wie erinnerlich (cf. Kunstchronik Nr. 10 und 11, 24. Dezember 1909) hat derselbe Gelehrte kürzlich über das gleiche Thema in anderer Fassung und unter anderem Titel in der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft vorgetragen.

+ **München.** In der *Orientalischen Gesellschaft* hielt der Archäologe Prof. Dr. L. Curtius aus Erlangen einen Vortrag über »Die Ausgrabungen der Hettiterstadt Boghas-Koi«.

Die Gesellschaft der Museumsfreunde in Brüssel hielt unter Vorsitz des Staatsministers Beernaert ihre Jahresversammlung ab. Der Stand der eifrigen Gesellschaft ist ein sehr günstiger. Sie steht mit der Zivilliste des verstorbenen Königs Leopold II. in Verhandlung, um dem Brüssler Museum den Besitz der Bilder »Das Wunder des heiligen Benediktus« und »Löwenköpfe« von Rubens zu sichern. Mehrere Gemälde von Wert wurden durch Vermittlung der Museumsfreunde dem Museum geschenkweise überlassen; unter anderen eine »Kreuzesabnahme« von Le Baroche, angeboten durch den ehemaligen belgischen Minister in Rom, Baron Bounder. Die Gesellschaft kann für das kommende Jahr auf einen Überschuß von 14000 Franken rechnen, nachdem sie bereits für ungefähr 32000 Franken angekauft hat. *A. R.*

VERMISCHTES

Die Venus von Velazquez betreffend, die für 900000 Mark seinerzeit durch freiwillige Spenden von der Firma Agnew für die »National-Gallery« erworben wurde, und von der Sir William Richmond, der bekannte Maler, behauptete, es sei ein gefälschtes Werk, läßt sich folgendes feststellen: der Stammbaum des Bildes kann ohne Lücke bis auf den heutigen Tag verfolgt und nachgewiesen werden. Daß Übermalungen einzelner Teile des Bildes vorhanden sind, wurde bei Abschluß des Geschäftes vom Käufer erkannt und vom Verkäufer bereitwillig eingeräumt. Die chemische Untersuchung der Farben durch den ersten Sachverständigen, Professor Church, hat ergeben, daß allerdings Farben in dem Gemälde vorhanden sind, die kaum älter als 150 Jahre sein dürften, daß dies aber nur Stellen der Renovierung betrifft. Außer Sir William Richmonds abfälliger Kritik über die Echtheit des Bildes, ist bisher weder von Sachverständigen, noch von der englischen Fachpresse, ein, jenem zustimmendes Urteil bekannt geworden. *O. v. Schleinitz.*

Godefroid Devreese, der bedeutende belgische Bildhauer und Medaillenkünstler ist von der belgischen Regierung mit dem Entwurfe der neuen Münzen mit dem Bildnis des Königs Albert beauftragt worden. *A. R.*

Der Brüssler Magistrat hat beschlossen, die von den Bildhauern Lagae und Samuel geschaffenen Marmorbildnisse des Königs Albert und der Königin Elisabeth aufzukaufen und sie im Arbeitskabinett des Bürgermeisters Adolf Max aufzustellen. *A. R.*

LITERATUR

Von dem beschreibenden **Verzeichnis der Bildwerke der christlichen Epochen in den Königlichen Museen zu Berlin** erscheint soeben der vierte Band mit dem Titel: »*Die deutschen Bildwerke* und die der anderen zisalpinen Länder«. Bearbeitet wurde der Band von *Wilhelm Vöge*. Die Gliederung des Stoffes erfolgte nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten, indem die großen Stilperioden zum Einteilungsprinzip gemacht und innerhalb der Hauptabschnitte die lokal zusammengehörigen Werke in Gruppen vereint wurden. Praktische Erwägungen führten dazu, in zweiter Reihe noch eine Gliederung nach verschiedenen Materialien vorzunehmen, da es kaum angängig gewesen wäre, etwa die große Menge der Plaketten in befriedigender Weise zwischen die Werke der Großplastik aufzuteilen, und zudem die Übersicht der historischen Aufeinanderfolge innerhalb der Entwicklung der Plastik durch die große Masse von Werken der Kleinkunst zu sehr gestört worden wäre. Andererseits wäre es aber auch nicht möglich gewesen, den Größenmaßstab selbst zum Einteilungsprinzip zu machen, ohne Gewalt anzuwenden, da es schwer fallen würde, eine einwandfreie Grenze zwischen Groß- und Kleinplastik festzulegen. So blieb nur der eine Ausweg, Materialgruppen, die fast ausschließlich durch Werke der Kleinkunst repräsentiert sind, als Ganzes abzutrennen. Die Bildwerke aus Holz, Stein, Ton und verwandten Materialien blieben vereinigt. Gesondert folgen sodann die Bronzen mit Einschluß der Bleiplaketten, die geschnittenen Steine und Perlmutterarbeiten, endlich die Wachsmedaillons. Besonderen Wert erhält der Katalog dadurch, daß sämtliche beschriebenen Kunstwerke abgebildet worden sind. Auch hierfür war es nicht leicht, ein System zu finden, da Werke verschiedenster Größe zu reproduzieren waren. So empfahl es sich, auf einen einheitlichen Maßstab überhaupt zu verzichten und von Fall zu Fall zu entscheiden, wobei sich die Notwendigkeit ergab, manche Kleinplastiken in möglichster Annäherung an die Maße des Originals wiederzugeben, wenn die Details, die hier das Wesentliche sind, erkennbar bleiben sollten, während andererseits großplastische Werke ohne Schaden in starker Verkleinerung abgebildet werden konnten. Für die Bronzen, namentlich die Plaketten, sowie die Perlmutterarbeiten und die Wachsmedaillons war die Reproduktion in Lichtdruck der Autotypie vorzuziehen. Die Abbildungen des zweiten Teiles des Katalogs wurden darum aus dem Text ausgeschieden und auf 36 Tafeln vereinigt.

Den Hauptinhalt des Werkes machen die deutschen Bildwerke aus. Den niederrheinischen schließen sich eine Anzahl von niederländischen Arbeiten an. Frankreich ist mit einer kleinen Zahl vertreten, England endlich nur mit einigen wenigen Stücken. Für das Studium der deutschen Plastik wird der Katalog ein unschätzbares Material bieten. Es liegt in der Natur der Sache, daß er nicht in allen Punkten letzte und sicher definitive Resultate geben kann. Aber das ist auch nicht die Aufgabe einer solchen Publikation, deren Hauptzweck es sein muß, das vorhandene Material in nach dem Stande der Forschung möglichst vollständiger Bearbeitung, für die der vorliegende Band ein Muster bilden kann, zur Diskussion zu stellen. Hoffentlich folgen die anderen großen Museen, vor allem Nürnberg und München, aber auch kleinere mit lokal wichtigen Beständen wie etwa Stuttgart, recht bald dem von Berlin gegebenen Beispiel und stellen ihr Material in ebenso mustergültiger Weise der Forschung zur Verfügung. Denn es wäre ein Fehler, hier warten zu wollen, bis die Einzelforschung ihrerseits genügend vorgearbeitet hat, um sodann auf gesichertem Boden ein möglichst abschließendes Verzeichnis der Sammlungen aufbauen zu können. Gilt es doch, der Einzelforschung gerade erst mit solchen Publikationen von wissenschaftlich bearbeitetem Abbildungsmaterial ihre notwendigsten Grundlagen zu schaffen. Die Inventare können ein Sondergebiet wie die Plastik nicht in hinreichendem Grade berücksichtigen. Eigene Publikationen des Denkmälerbestandes der Hauptprovinzen künstlerischer Tätigkeit sind darum eine weitere, dringende Forderung. Es ist zu hoffen, daß auch in dieser Richtung der Berliner Katalog anregend wirken wird. *G.*

Carmichael, Montgomery, *Francia's Masterpiece.* An Essay on the Beginnings of the Immaculate Conception in Art. 1909.

In diesem etwas langatmigen Buch untersucht der Verfasser die Anfänge der Darstellung der *Immaculata Conceptio* in der bildenden Kunst. Er glaubt den Prototyp in einem aus S. Francesco in Lucca stammenden Altarstück gefunden. Das große, berühmte Bild Francesco Francias in San Frediano, bisher als »Krönung Mariä« (so Burckhardt-Bode im Cicerone usw.) oder als »Himmelfahrt« aufgefaßt, erklärt Carmichael mit guten Gründen für eine Darstellung der Immaculata Conceptio und zwar gegenständlich als eine Nachahmung des San Francesco-Bildes. *Bernath.*

Lenygon, Francis, *The Decoration and furniture of English Mansions during the seventeenth and eighteenth Centuries.* 1909.

Der Verfasser des gegenwärtigen, reich illustrierten Werkes, selber Kunsthändler, gibt im Text wie in den Illustrationen außerordentlich reiches Material für das Studium des englischen Kunstgewerbes des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Buch ist tatsächlich eine vollständige Geschichte der englischen Dekoration während dieser Jahrhunderte. Der Text ist voll neuer Anschauungen, die gewöhnlich auf guten Grundlagen basiert sind. *Bernath.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 17. 25. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LITERATURNUMMER

Seidlitz' »Leonardo da Vinci«. (Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance, von *Woldemar von Seydlitz.* Zwei Bände mit 152 und mit 63 Abbildungen. Berlin, Julius Bard, 1909).

Abermals ist in deutscher Sprache ein Hauptwerk über einen der großen italienischen Renaissancemeister erschienen. Den Werken von Passavant über Raffael, von Julius Meyer über Correggio, von Ludwig Justi über Giorgione, von Herman Grimm, von Heinrich Wölfflin, von Henry Thode, von Karl Frey, von Hans Mackowsky und von Karl Justi über Michelangelo reiht sich — last not least — das große, seit langer Zeit mit eindringlicher Sorgfalt vorbereitete und mit Sehnsucht erwartete Werk über Leonardo da Vinci von Woldemar von Seidlitz an. In der Leonardo-Literatur des Auslandes hat es im letzten Jahrzehnt nicht an tüchtigen zusammenfassenden Werken gefehlt. In Frankreich folgte auf das große Werk von Müntz das inhaltreiche Buch von Séailles (1892). In Italien wurden die älteren Forschungen von Uzielli und anderen durch das bedeutsame Werk von E. Solmi überflügelt. In England, in dessen Dienst auch J. P. Richter und G. Gronau (1902) ihre Leonardo-Forschungen gestellt hatten, schrieben H. P. Horne (1903) und Edw. Mac Curdy (1904) klare und einsichtige Bücher über den Meister. Gerade in Deutschland, wo seit Müller-Waldes nur teilweise annehmbaren Leonardo-Forschungen nur das kleine Buch von Ad. Rosenberg (1898) über den großen Meister geschrieben war, war das Erscheinen eines Meisterbuches über Leonardo da Vinci ein wirkliches Bedürfnis; und daß Seidlitz' großes Werk, das sich mehr als ebenbürtig den besten ausländischen Werken über den gewaltigen Florentiner anreiht, die Lücke vollständig und überzeugend ausfüllt, versteht sich für alle, die des Verfassers bisherige schriftstellerische Tätigkeit verfolgt haben, von selbst. Auch Seidlitz' eigenen früheren Werken über Rembrandts Radierungen, über den japanischen Farbenholzschnitt usw. reiht sein Leonardo sich als die bisherige Hauptarbeit seines Lebens, der hoffentlich noch manche andere folgen werden, erfolgreich an.

Ein Buch über Leonardo da Vinci, den allseitigen großen Renaissancemenschen, in dem sich der Übergang von der Auffassung des Quattrocento zur Auffassung des Cinquecento vollzieht, zu schreiben, setzt eine ungewöhnliche Fülle und Mannigfaltigkeit gründlicher Vorstudien voraus. Haben sich doch künstlerische Schöpfungen seiner Hand nur in so kleiner Anzahl erhalten, daß sich selbst unter Einbeziehung der Kunsttheorien seines berühmten Trattato della Pittura kaum zwei stattliche Bände über Leonardo als bildenden Künstler schreiben ließen. Aber ihn nur als bildenden Künstler zu feiern, hieße auch ihn mißverstehen und unterschätzen. Kennen und Können, Forschen und Schaffen, Denken und Handeln waren in keinem Menschen so unauflöslich miteinander verknüpft, wie in ihm. Auf allen Gebieten der Naturbeobachtung, von der Anatomie des menschlichen Körpers bis zu den Wasserläufen im Schoße und auf der Oberfläche der Erde hatte er selbständige, vielfach bahnbrechende Forschungen unternommen; aber auch auf allen Schaffensgebieten, in denen die Hand des Menschen die Vorstellungen des Hirnes verarbeitet, hatte er sich mit erstaunlichen Erfolgen betätigt. Es gab Zeiten, in denen er sich nicht zunächt als Bildhauer oder als Maler, sondern als Ingenieur im weitesten Sinne des Wortes, im Kanalbau wie im Maschinenbau, ja in der ganzen angewandten Mechanik, einschließlich der »Aviatik«, fühlte und bewährte. Wenn seine *künstlerischen* Schöpfungen in der Nachwelt auch am unmittelbarsten und offensichtlichsten weiterwirken, so läßt sich doch nicht einmal sagen, daß er für die Künste, einschließlich der Musik, die er völlig beherrschte, in höherem Maße begabt gewesen sei als für die exakten Wissenschaften und deren praktische Verwertung. Schon daß er so viele Kunstschöpfungen unvollendet ließ, spricht dagegen. Seidlitz hat daher den Kapiteln, die von Leonardos naturwissenschaftlichen Forschungen und seinen theoretischen, technischen und mechanischen Arbeiten handeln, dieselbe Sorgfalt gewidmet, wie den natürlich doch überwiegenden Abschnitten, die uns seine künstlerische Entwickelung vor Augen führen; und diese technischen Kapitel machen, soweit ein Laie es beurteilen kann, durchaus den Eindruck, als habe der Verfasser sich an der Hand fachmännisch gebildeter Berater in ihre Grundlagen und ihre Probleme vertieft. Schon im ersten Bande gehört das Kapitel »Kanalbauten«, im zweiten gehören die Kapitel »Die Kanalisierung des Arno«, »Exakte Naturwissenschaften«, »Angewandte Mechanik«, »Biologische Wissenschaften«, und »Erfahrungswissenschaft« hierher.

Unzweifelhaft aber ist Leonardo als Schüler Verrocchios von Haus aus doch bildender Künstler gewesen. Als bildender Künstler aber gehörte er zu den allseitigen großen Renaissancemeistern. Er war so gut Architekt wie Bildhauer und Maler. So interessant indessen die architektonischen Entwürfe sind, die Leonardo hinterlassen hat, so wenig können wir an ausgeführten Bauwerken seine Größe auf diesem Gebiet nachempfinden. Was Seidlitz in dieser Beziehung ausführt, konnte daher auch nicht über das von Geymüller Beigebrachte hinausgehen. Auf dem Gebiete der Bildhauerei liegt die Sache kaum anders. Leonardos bildnerische Hauptschöpfung, das Reiterdenkmal des Francesco Sforza, ging bekanntlich unvollendet zugrunde. Ein zweites, das des Trivulzio, blieb im Entwurfe stecken. Von den gelegentlich erwähnten kleineren plastischen Werken des Meisters sollen nach der Ansicht einiger namhafter Kenner hier und dort freilich einige Überbleibsel in Gestalt von Reliefs, von Büsten und Köpfen erhalten sein. Die meisten Leonardoforscher aber stehen mit

Seidlitz auf dem auch meines Erachtens berechtigten Standpunkt, daß uns kein einziges plastisches Bildwerk von der eigenen Hand Leonardos erhalten ist. Seine künstlerische Entwickelungsgeschichte spiegelt sich daher, abgesehen von seinen ziemlich zahlreichen Handzeichnungen, die Seidlitz natürlich an der richtigen Stelle einordnet, einer eingehenden Prüfung und Würdigung unterwirft, und in ausgiebiger Weise zur Veranschaulichung seiner Stilwandlungen heranzieht, vornehmlich in seinen erhaltenen Gemälden wieder. Wollte er als Künstler seine Kräfte doch auch am liebsten dem Dienste der Malerei weihen, die er in dem damals üblichen Streite über die Vorzüge der beiden Künste hoch über die Bildhauerei stellte. Die Haupterörterungen Seidlitz' drehen sich daher auch um die Echtheit und um die Entstehungsgeschichte der Gemälde, die auf Leonardo zurückgeführt werden. Die Zahl der Gemälde, die Seidlitz, fast völlig in Übereinstimmung mit der gegenwärtig maßgebenden internationalen Leonardo-Forschung für echte eigenhändige Gemälde des Meisters hält, ist aber außerordentlich gering; und auch von ihnen sind einige der wichtigsten nur in unvollendetem, andere nur in verdorbenem Zustand erhalten. Sie sind leicht aufzuzählen. In Betracht kommen nach Seidlitz nur noch: 1. Leonardos Anteil an der Taufe Christi Verrocchios in der Akademie zu Florenz; 2. die kleine Verkündigung des Louvre; 3. die Anbetung der Könige (unvollendet) in der Uffizien; 4. der kniende heilige Hieronymus (unvollendet) in der vatikanischen Galerie; 5. die Madonna in der Felsengrotte des Louvre; 6. das Abendmahl in S. Maria delle Grazie zu Mailand; 7. die Fürstenbildnisse in der diesem Bilde gegenüber dargestellten Kreuzigung Montorfanos; 8. die Mona Lisa des Louvre; 9. die heilige Anna selbdritt des Louvre, der sich als andere Komposition desselben Gegenstandes der Karton im Burlington House zu London anschließt; 10. Johannes der Täufer des Louvre; 11. die Dekoration der Sala delle Asse im Kastell zu Mailand. Im einzelnen wäre hierzu folgendes zu bemerken. Auf Verrocchios Taufe Christi schreibt auch Seidlitz mit Recht nicht nur den vorderen der beiden Engel, sondern auch andere Teile des Bildes, namentlich der Landschaft, Leonardo zu. Wenn er Leonardos Beteiligung an diesem Bilde aber wegen des flüchtigen Profilkopfes eines Jünglings auf der Federzeichnung von 1478 in den Uffizien bis in dieses Jahr herabrücken zu müssen meint, so scheint mir diese Begründung gewagt, da dieser Kopf, der ein anderes Profil mit viel schärfer vorspringender Nase zeigt, keineswegs überzeugend als Studie zu dem Kopfe jenes Engels wirkt. Von der Madonna in der Felsengrotte gibt es bekanntlich zwei Exemplare, eines im Louvre, eines in der Londoner National Gallery. Daß das Louvre-Exemplar das Original ist, davon bin auch ich nach allen neuen Erörterungen, die darüber stattgefunden haben, jetzt überzeugt. Wenn Seidlitz aber nach wie vor die Auffassung verteidigt, daß Leonardo an der Wiederholung in London gar keinen Anteil gehabt habe, diese vielmehr, einschließlich der veränderten Haltung des knienden Engels, durchweg von Ambrogio Preda herrühre, so halte ich es mit anderen doch nach wie vor für wahrscheinlich, daß Leonardo selbst bei dieser Veränderung seine Hand im Spiele gehabt habe, wenn auch die Ausführung ganz von Preda herrühren mag. Es ist ja doch erwiesen, daß diese Wiederholung mit Leonardos Einwilligung für dieselbe Kapelle, aus der das erste Exemplar entfernt worden war, gemalt wurde. In bezug auf den im Abendmahl dargestellten Augenblick hält Seidlitz es, Strzygowski folgend, für möglich, daß nicht nur des Heilands Worte, »wahrlich, einer unter euch wird mich verraten«, sondern, darüber hinausgehend, der Hinweis des Heilands auf die Hand, die mit ihm in die Schüssel tauche, gemeint sei. Die Bewegung *aller* Dargestellten erklärt sich aber doch wohl besser ohne diese Spezialisierung. In bezug auf die Dekoration der Sala delle Asse hebt Seidlitz mit Recht hervor, daß jede Spur von Leonardos eigener Pinselführung — wenn die Ausführung nicht überhaupt einer Schülerhand überlassen gewesen — in den neuerlichen Herstellungsarbeiten durch einen modernen Maler untergegangen sei.

In bezug auf die heilige Anna selbdritt des Louvre, von der Seidlitz annimmt, daß sie nach dem verlorenen, in Florenz entstandenen Karton erst zwischen 1507 und 1513 in Mailand ausgeführt worden, gibt er zwar zu, daß Schülerhände an ihr geholfen haben, meint aber, daß in der Herabsetzung des Gemäldes, das der Meister in Cloux selbst als sein Werk vorzuführen pflegte, jetzt offenbar viel zu weit gegangen werde; und dieselbe Stellung nimmt der Verfasser gegenüber dem jugendlichen Johannes des Louvre ein. Anderer Meinung als Seidlitz könnte man vielleicht nur in bezug auf die Fürstenbildnisse in Montorfanos »Kreuzigung« sein, deren Erhaltung allerdings nicht gut genug ist, uns einen sicheren Schuß zu erlauben.

Von den Bildern, die immer noch von einigen, aber doch auch nur von einigen Kennern als Originalschöpfungen Leonardos angesehen, von Seidlitz aber mit Recht anderen Meistern gegeben werden, schreibt er dem Ambrogio Preda, den er an anderer Stelle überhaupt zuerst ins richtige Licht gerückt hat, das Londoner Exemplar der Madonna in der Felsengrotte, die Madonna Litta in St. Petersburg, das schöne weibliche Profilbildnis der Ambrosiana und die Auferstehung in Berlin zu, wogegen er neuerdings geneigt scheint, die Belle Ferronière des Louvre, die er früher ebenfalls Preda gab, mit einigen anderen Kennern auf Boltraffio zurückzuführen. Die Freskomadonna in S. Onofrio zu Rom wird Cesare da Sesto zuerteilt. Einem besonderen, unbekannten Meister werden die Verkündigung der Uffizien und das schöne weibliche Bildnis der Galerie Liechtenstein gegeben. Die frühe Madonna der Münchener Pinakothek aber ist Seidlitz geneigt, als Jugendwerk Credis gelten zu lassen.

Daß von allen diesen Bildern, die Seidlitz dem großen Meister aus inneren Gründen abspricht, in der Tat keines von ihm gemalt worden ist, wird wohl bald allgemein anerkannt werden; und es wäre ein Gewinn für die Kunstgeschichte, wenn es dabei bliebe. In bezug auf die neuerdings aufgeworfene Frage, ob es der Wissenschaft einen größeren Schaden verursache, wenn bahnbrechenden Meistern Bilder abgesprochen werden, die sie dennoch gemalt haben, oder wenn ihnen Bilder zugeschrieben werden, die nicht von ihnen herrühren, vertritt Seidlitz offenbar die richtige Ansicht, daß nichts gefährlicher für die Würdigung des Schaffens großer Meister ist, als wenn ihnen mindestens zweifelhafte Bilder, die sich ihrer Gesamtentwickelung nicht einfügen, gelassen werden. Auch nur als zweifelhaft aber dürfte bald keines der von Seidlitz verworfenen Bilder mehr angesehen werden.

Eine zweite Frage ist es, ob Seidlitz alle diese Bilder den richtigen anderen Meistern zuschreibt. Seine Zuschreibungen beruhen alle auf gründlichster Kenntnis der Schulen und Meister und wiederholter sorgfältigster Prüfung der einzelnen Bilder. Aber er selbst hat seinen Standpunkt in bezug auf einige von ihnen gegen früher bereits verändert. Jedenfalls wird man auch seine Neubestimmungen als Ausdruck des gegenwärtigen Standes der maßgebenden Forschung gelten lassen.

Alle diese Erörterungen Seidlitz' werden von ausführlichen Darstellungen der staats- und kulturgeschichtlichen Zustände umrahmt, die Leonardos Schaffen in Florenz, in Mailand, in Rom und in Frankreich begleiteten. Die Schulen und Meister, aus denen Leonardo in Florenz hervorwuchs, von denen er sich in Mailand, dann wieder in

Florenz, in Rom und nochmals in Mailand abhob, werden knapp und trefflich geschildert. Die Schüler seiner früheren und seiner späteren Zeit sind so anschaulich herausgearbeitet, wie dies, ohne Phantasiebilder von ihnen zu entwerfen, möglich ist. Der Inhalt des köstlichen Malerbuches des Meisters, das für alle Zukunft eine unerschöpfliche Fundgrube anregender und überzeugender Vorschriften und Aussprüche sein wird, ist vortrefflich zergliedert und seiner Bedeutung nach gewürdigt worden.

Alles in allem genommen, ist Seidlitz' Leonardobuch ein wissenschaftliches Werk ersten Ranges; und es wendet sich in seiner ruhig-sachlichen, vornehm-schlichten Darstellungsweise auch wohl zunächst an Fachgenossen der Kunst und der Wissenschaft, ebensowohl an die jüngeren, die sich von Grund aus belehren lassen, wie an die älteren, die sich über die Fortschritte der Kunstgeschichte unterrichten wollen. Um weitere Kreise mit fortzureißen, fehlt es dem Buche vielleicht an schmückendem Beiwerk und an Feuer des Stiles. Aber es ist durchweg in feinem, reinem Deutsch geschrieben; und es ist auch wohl die Absicht des Verfassers gewesen, die überwältigende Persönlichkeit Leonardos, anstatt sie durch rhetorische Künste herauszuheben, nach Möglichkeit nur durch ihre eigene Macht wirken zu lassen. *Karl Woermann.*

Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Zweiter Band: Il Duomo di Firenze, documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall' Archivio dell' Opera. Parti I—IX. Berlin. Bruno Cassirer, 1909. — CXXXVII und 290 S.

Es war eine sehr glückliche Idee des Florentiner kunsthistorischen Institutes, der Kathedrale der Arnostadt S. Maria del Fiore zwei seiner Forschungsbände zu widmen, die, nachdem Cesare Guasti bereits vor Jahrzehnten die merkwürdige, eigentliche Baugeschichte der Kirche aufgehellt hatte, Guastis Arbeiten ergänzend von der Ausschmückung des Äußern und Innern des Baues handeln sollen. Der erste Band dieser wichtigen Urkundenpublikation, die in den Händen Giovanni Poggis liegt, ist nunmehr erschienen.

Poggis Arbeit ist schon allein in methodischer Hinsicht als ganz vorzüglich zu bezeichnen. Das Buch ist in zwei Teile geschieden, von denen der erste, sehr bescheiden »Discorso analitico sui documenti« benannt, eine prachtvoll knappe, exakte Geschichte der Ausschmückung des Domes darstellt, der zweite die urkundlichen Belege enthält und zwar sind beide Teile parallel in Unterabteilungen — die Skulpturen der Fassade, die Seitenportale, die Glasmalereien der Fenster, usw. — disponiert. Während in jeder Unterabteilung die Urkunden selbst streng chronologisch untereinander gesetzt sind, wurden in dem interpretierenden Teil die urkundlichen Zitate für jedes einzelne Stück, für jede Statue, jedes Fenster zusammengestellt und nach Möglichkeit durch literarische Aussagen ergänzt. Das Beziehen der Urkunden auf die Monumente geschieht mit weiser Vorsicht. Wo der Zusammenhang nicht völlig klar ist, wird die Hypothese unverschleiert als solche vorgetragen. Vorzüglich ist die Edition der Dokumente. Der Forscher bekommt hier nicht endlose Urkunden vorgesetzt, aus denen er sich das Wertvolle mühsam heraussuchen muß, sondern knapp gefaßte Auszüge, soweit das nur irgend möglich war, ohne der Verständlichkeit des Textes Einbuße zu tun. So gelang es beinahe anderthalbtausend Urkunden auf 290 Seiten mitzuteilen.

Die Resultate dieser archivalischen Forschungen sind zu reich, als daß hier ein eingehendes Referat möglich wäre. Beinahe bei jedem einzelnen Stücke der Ausschmückung des Domes erfahren wir, von wem und wann es geschaffen wurde, und da fast alle namhaften Florentiner Künstler des späteren Trecento und der ersten Hälfte des Quattrocento für die Kathedrale gearbeitet haben, so ist auch die Ausbeute für die Biographien der einzelnen Bildhauer und Maler eine sehr stattliche. Einzelne Nachrichten kommen ganz überraschend, beispielsweise diejenige, die Paolo Uccellos Aufenthalt in Oberitalien zeitlich festlegt. Wir wußten durch Marcanton Michiel, daß Uccello in Padua gemalt hatte und waren zur Annahme geneigt, Paolo wäre durch Donatello nach Padua gezogen worden. Man konnte kaum vermuten, daß nun die Bücher der Florentiner Domopera berichten würden, wann das gewesen war. Sie sprechen nun allerdings nicht von dem paduanischen, sondern von einem Aufenthalt in Venedig im Jahre 1425[1]).

Hoffentlich wird diesem ebenso sorgfältig gearbeiteten, wie schön ausgestatteten ersten Bande der zweite, abschließende, bald folgen, für den Nachrichten über die Sakristeien, die Gemälde und Skulpturen im Innern der Kirchen usw. versprochen sind. *Hadeln.*

Durm, Josef, *Die Baukunst der Griechen.* (Handbuch der Architektur, 2. Teil, 1. Band.) Dritte Auflage. Mit 502 Abbildungen im Text und 6 Tafeln. Leipzig, A. Kröner Verlag, 1910.

Durms »Baukunst der Griechen« hat sich (ebenso wie seine »Baukunst der Etrusker und Römer«, 2. Aufl. 1905) seit ihrem ersten Erscheinen im Jahre 1881 längst ihren festen Platz gesichert. Es ist fast zu verwundern, daß seit der zweiten Auflage (1892) siebzehn Jahre verflossen sind, ehe die jetzige dritte notwendig ward. Dafür erweist sich diese als ein großenteils neues Buch. Das tritt schon im Umfang hervor: der Text umfaßt jetzt 552, noch dazu enger gedruckte, Seiten statt der früheren 366; die Zahl der Textabbildungen hat sich fast verdoppelt: 502 statt 260; von den drei farbigen Tafeln der älteren Auflage ist nur eine geblieben und eine leicht verändert, dafür sind vier neue hinzugekommen, darunter farbige Ansichten des ergänzten Treppenhauses im Palaste zu Knosos, einer Ecke vom Parthenon und einer Tempelecke ionischen Stiles.

Nicht minder bedeutend als der gesteigerte Umfang und die reichere äußere Ausstattung fällt die völlig neue Anordnung des Buches in die Augen. Früher zerfiel es in zwei Abschnitte, die dem Tempel auf Grund der drei Ordnungen und den Profanbauten und Gräbern gewidmet waren; jetzt ist das Ganze in vierzehn Kapitel geteilt und der Stoff passender gegliedert. Nach einer allgemeinen Einleitung (I) folgt eine ausführliche Betrachtung der kretisch-mykenischen Baukunst, wozu die inzwischen erfolgten Entdeckungen auf Kreta den Anlaß und den Hauptstoff geboten haben (II). Die vier nächsten Kapitel (III—VI) behandeln sodann im Zusammenhange die technischen Fragen, die für die ganze griechische Baukunst in Betracht kommen, während diese früher hier und dort eingeschoben waren: Baumaterialien, Werkzeuge usw.; Aufbau der Gebäude vom Fundamente bis zum Dach; Stadt- und Terrassenmauern und Verwandtes; farbige Innen- und Außendekoration der Bauwerke. Daran schließt sich die Betrachtung der drei Baustile in ihrer formalen Durchbildung (VII), die nun, von technischen Exkursen entlastet, kürzer und geschlossener ausfallen konnte. Dann erst erfolgt in zwei Kapiteln (VIII, IX) die Besprechung der Tempel nach ver-

1) Poggi scheint zu meinen (p. XCII), daß, als man 1432 (Dok. 773) beschloß, in Venedig über Uccellos Leistungen als Mosaizist Erkundigungen einzuziehen, der Künstler gerade dort arbeitete. Die Urkunde sagt aber: »Paolo Doni . . . Venetiis laboravit . . . de anno domini 1425.« — In der 5. Zeile der Urkunde ein Schreib- oder Druckfehler. Statt »facie s. Petri« wird »facie s. Marci« zu lesen sein.

schiedenen Gesichtspunkten, und weiter die öffentlichen Anlagen (X. Theater und Odeen, XI. Bauten für gymnastische Übungen und Spiele, XII. Marktplätze und städtische Gebäude), die Wohnhäuser (XIII) und die Grabanlagen (XV). Ließen sich auch einzelne Wiederholungen kaum vermeiden, so hat doch die Gliederung des Stoffes an Folgerichtigkeit und an Übersichtlichkeit erheblich gewonnen. Dabei konnten manche Abschnitte beibehalten und nur durch Zusätze ergänzt werden, nicht wenige dagegen sind entweder ganz umgearbeitet oder völlig neu geschrieben worden. Wer die Schwierigkeit solcher Umgestaltung eines in bestimmter Formulierung und Anordnung vorliegenden Textes zu würdigen weiß, wird dem Verfasser für die Frische, mit der er sich dieser Aufgabe entledigt hat, seine Anerkennung nicht versagen.

Mit der gleichen Frische hat sich Durm des überall neu andringenden Stoffes bemächtigt. Fast alle wichtigen Ausgrabungsplätze hat er, ebenso wie die Hauptmuseen, selbst aufgesucht, den neuen Stoff mit unermüdlichem Fleiße durchgearbeitet und mit sicherem Stift aufgezeichnet; der weitaus größte Teil der Textabbildungen gibt eigene Aufnahmen und Zeichnungen wieder. Diese ausgebreitete Autopsie und die selbständige Wiedergabe des Erschauten, Vorzüge, die auch schon den früheren Ausgaben eigen waren, zeichnen die neue Bearbeitung in erhöhtem Grade aus. Dazu kommt eine sorgfältige Benutzung fremder Forschungen, die nie der selbständigen, oft scharfen Kritik entbehrt. Mit besonderem Eifer zieht Durm z. B. (unter Bezug auf seinen Aufsatz in den Österreichischen Jahresheften Bd. X) gegen die allgemein gebilligte Annahme hölzerner, nach unten verjüngter Säulen in der kretisch-mykenischen Architektur zu Felde; diese Form sei auf kleinere Arbeiten des Kunsthandwerks beschränkt, während die Architektur nur zylindrische oder nach oben verjüngte Säulen, und zwar Steinsäulen, gekannt habe (S. 60ff. 77ff.). Das völlige Fehlen von Resten steinerner Säulen in Kreta wie in der Argolis bleibt dabei freilich unerklärt, und die von Middleton gemessene untere Verjüngung der Säule auf dem Relief des mykenischen Löwentores um 3 Zentimeter ist durch neuere Nachmessung bestätigt worden (ist die der Abb. 14 zugrunde liegende Photographie unretuschiert?). Zuzugeben ist, daß die Verjüngung nicht so stark ist, wie sie gezeichnet zu werden pflegt, vollends nicht so stark, wie sie bei den Restaurationen in Knosos (gegen die Durm überhaupt strenge Kritik übt) ausgeführt worden ist. Durms Widerspruch gegen die Annahme hölzerner Säulen erstreckt sich übrigens auch auf frühdorische Bauten, z. B. das olympische Heräon, das seit Dörpfelds einschneidender Untersuchung allgemein als Hauptbeleg für ehemalige Holzsäulen gilt (S. 368ff.). Durms Kritik läßt indessen die eine von Pausanias noch gesehene hölzerne Säule im Opisthodom des Tempels ebenso unerklärt, wie die völlige Verschiedenheit der steinernen Außensäulen. (Durms Bemerkung, S. 372, über die Holzsäule im Hause des Önomaos scheint mir mehrere starke Mißverständnisse zu enthalten.)

Bei der Fülle des behandelten Stoffes und bei der Selbständigkeit des Verfassers in seinen Ansichten und Urteilen kann es natürlich an Widerspruch und abweichender Auffassung nicht fehlen. Jedoch ist es hier nicht am Ort, auf Einzelheiten einzugehen; immer wird die Auseinandersetzung mit den Ausführungen des Verfassers förderlich sein, und die ungewöhnliche Menge von Abbildungen, darunter nicht wenige, denen man sonst nicht begegnet, bietet reiche Belehrung. Auch an mancherlei Versehen oder Ungenauigkeiten auf archäologischem oder historischem Gebiete wird man nicht allzu großen Anstoß nehmen; so werden z. B. Seite 176 f. *μέτωπον* und *μετόπη* vermengt, S. 221 *die* Tempel von Pästum dem 5. Jahrhundert, S. 331 das Nereïdenmonument noch dem 4. Jahrhundert zugeschrieben, S. 393 wird der Vorparthenon noch für kimonisch ausgegeben, S. 375 die Françoisvase um fast ein Jahrhundert zu spät, S. 416 Hermogenes um ebenso viel zu früh angesetzt. Leichter zu vermeiden wäre der Übelstand gewesen, daß die auf S. 387 der zweiten Auflage zusammengestellten Berichtigungen unberücksichtigt geblieben sind. Für bequeme Orientierung entbehrt man ungern Überschriften innerhalb der einzelnen Abschnitte oder kurze Randangaben, wie beides die frühere Ausgabe besaß. Vor allem aber macht sich das Fehlen jeglichen Registers fühlbar, namentlich da man durch das ausgezeichnete, 20 Seiten umfassende Register, mit dem F. von Duhn die vorige Auflage bereichert hatte, verwöhnt war. Indessen darf man sich durch diese Mängel die Freude an der bedeutenden Gesamtleistung nicht stören lassen. *Ad. Michaelis.*

Hans von Marées' Fresken in Neapel. Text von *Paul Hartwig*. Berlin, Bruno Cassirer, 1909.

Das Werk stellt die erste große und vollständige Publikation der Maréesschen Wandmalereien dar. Es beschäftigt sich nicht nur mit den großen Bildern, sondern gibt auch genaue und getreue Aufnahmen der ganzen Dekoration und Ornamentierung des von Marées und Hildebrand ausgeschmückten Saales.

Die Abbildungen auf den sieben Tafeln dieses Monumentalwerkes, sowie die in den Text eingefügten sind in Lichtdruck von *A. Frisch* hergestellt, nach Aufnahmen des römischen Photographen *Faraglia*, vom Jahre 1907. Die großen Bilder auf den Tafeln sind fast einen halben Meter lang, nur um weniges kleiner als die Maße der photographischen Platte (50×40 cm). Als Druckfarbe wurde ein warmes Braun verwendet, auch für die Textabbildungen, die in unauffälliger Weise eingeklebt sind. (Bei dieser Technik war es möglich, den Text auf mattes gutes Papier zu drucken, anstatt auf das sonst durch den Lichtdruck geforderte glatte, glänzende, das bei solchem Folioformat unerträglich gewesen wäre.)

Die Reproduktionen sind von äußerster technischer Vollkommenheit. Die Schwierigkeiten des Photographierens in diesem Raume, unter Zuhilfenahme von Gerüsten und Spiegeln waren sehr beträchtlich, und es ist erstaunlich, daß die Abbildungen so viel hergeben. Gewiß sind nicht alle Valeurs absolut richtig getroffen, und vielleicht wirkt der Hintergrund auf Tafel II (Das Westbild mit den Fischern am Strande) etwas zu unruhig und zu wichtig, aber das muß man wohl angesichts der nicht sehr glücklichen Beleuchtung des Raumes mit in Kauf nehmen. Im übrigen geben die Bilder eine erschöpfende Vorstellung; auch wer die Originale nicht kennt und nur die Studien und Entwürfe gesehen hat, kann sich die Gemälde vor das Auge zaubern. Diesen Wert wird auch das Erscheinen des großen Buches von Meier-Graefe der Hartwigschen Monumentalpublikation nicht nehmen können, für das übrigens dieselben Negative von Faraglia dienen sollen, die hier zuerst verwendet wurden.

Die wissenschaftliche Bearbeitung der Veröffentlichung war *Paul Hartwig* anvertraut. Der Verfasser hat seinem Text den Charakter einer Publikation, im strengen Sinne des Wortes, gelassen, das heißt, ein wesentlicher Teil seiner Arbeit beruht auf exakter archäologischer Bilderbeschreibung und sachlicher Interpretierung. Die Genauigkeit auf diesem Gebiete, die den Archäologen geläufig ist und uns Kunsthistorikern sehr oft abgeht, war im vorliegenden Falle besonders erwünscht, und die Farbennotizen, die bis in alle Details gehen, sind von großem

Nutzen und werden auch von den Nichtforschern freudig begrüßt werden. Dem deskriptiven Teil der Bearbeitung schließt sich eine Würdigung kunstgeschichtlicher Art an. Hartwig redet in schlichten feinen Worten von der Bedeutung dieser Malereien, von ihrem Sinn und ihrem idealen Stil und fügt sie in den Zusammenhang der Lebensgeschichte des Künstlers ein, indem er darauf hinweist, daß in jenen Jahren seines glücklichsten Schaffens dieser großartige Mann auch menschlich vielleicht glücklicher gewesen ist, als zu anderen Zeiten. — Es folgen sehr wertvolle kurze Betrachtungen über den Farbenstil dieser dekorativen Malereien, sowie die Vermutung, daß der Künstler dem koloristischen Ausdruck seiner Fresken deshalb so viel Gehaltenheit (an Stelle der vielleicht erwarteten südlichen Farbenpracht) verliehen habe, weil er die Figuren nicht im Freien, sondern im Atelier malte — ein beachtenswerter Hinweis. Die Wertung der Neapler Fresken als Höhepunkt des Marées'schen Schaffens überhaupt, gegenüber der Ungelöstheit der »Hesperidenzeit« wird vielleicht, auch trotz Keyßners interessantem Aufsatz, doch Widerspruch finden. Jedenfalls ist es keineswegs ausgemacht, daß gewisse große Dinge der Spätzeit, wie »Drei Jünglinge«, »Goldenes Zeitalter I« und »Rosseführer und Nymphe« (Nr. 116, Nr. 117 und Nr. 134 des Berliner Ausstellungskataloges) wirklich weniger aus der vollen Anschauung geschaffen sind als die nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich sehr glücklichen Neapler Bilder. Ich könnte mir die »Drei Jünglinge« fast noch schöner an einer Wand denken, als den »Orangenpflücker«. —

Das Biographische und Historische, sowie die Geschichte der Publikation hat Hartwig in einer Einleitung behandelt. Sehr dankenswert ist die Klarstellung der Frage nach den Veränderungen, die in der Bestimmung und Benutzung des Raumes eingetreten sind, und kunsthistorisch sehr wichtig die Mitteilung eines Briefes von Adolf Hildebrand, in dem sich dieser eindeutig über den Umfang seiner Mitarbeit an der Ausmalung und Ausstattung des Saales ausspricht. — Die Bemerkungen über die Technik und die Erhaltung der Fresken beruhen auf gründlicher Sachkenntnis, und man kann daher dem Schlußgedanken dieses klug und umsichtig gearbeiteten Hartwigschen Textes nur zustimmen, der einer Ablösung der Gemälde von der Wand und einer Überführung an eine gesicherte Stelle das Wort redet. Das klingt barbarisch, aber es scheint eine Notwendigkeit; und dem, der dies Rettungswerk vollbringt, wird man immerhin dankbar sein müssen, so, wie man heute Lord Elgin rühmen muß, daß er die Parthenonskulpturen »entwendet« hat.

Die Ausstattung des großen Bandes ist sehr würdig und sehr schön. Den Druck des Textes besorgte die Spamersche Presse. Der Einband, sehr gutes festes Leinen, ist mit einer eingepreßten Rötelzeichnung von Marées' »Sieger« geschmückt. Den Herausgebern, Verfasser und Verleger, wird der Dank für diese Gabe nicht fehlen, ebensowenig wie den Stiftern eines Publikationsfonds, deren Namen man im Text verzeichnet findet. *E. Waldmann.*

Hans Cornelius, *Elementargesetze der bildenden Kunst.* Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Mit 240 Abbildungen im Text und 13 Tafeln. Berlin und Leipzig, 1908. Verlag von B. G. Teubner. Preis geh. 7 M., geb. 8 M.

Es ist keine leichte Aufgabe, die sich der verdienstvolle Gelehrte in dem vorliegenden Buche gestellt hat. Denn in den »Elementargesetzen der bildenden Kunst« will er alles zusammenfassen, was nicht nur den gelehrten Kunstliebhaber, sondern ebenso und vielleicht in erster Linie den Künstler, Kunsthandwerker und den Kunstindustriellen an künstlerischen Fragen interessieren mag und worüber sie sich in praktischen Fällen ihrer Berufsausübung stets genaue Rechenschaft geben sollten. In dieser Beziehung bezweckt das Buch die Verallgemeinerung des klaren und feinfühligen Verständnisses für die Kultur des Auges, wie sie ein jeder erwerben sollte, der zur eigenen künstlerischen Produktion berufen ist.

Um den Leser zu dem geforderten Verständnis für die Bedürfnisse des Auges zu leiten, genügte die theoretische Auseinandersetzung allein nicht; es mußte vielmehr die praktische Anwendung der Theorie in Beispiel und Gegenbeispiel vorgeführt werden. Durch ungemein reiches und instruktives Illustrationsmaterial ist es dem Autor auch gelungen, was er an Unkultur, Fehlerhaftem, Unverstandenem und Übertriebenem geißeln wollte, ungemein drastisch vor Augen zu führen, wenn es sich auch, wie im Vorwort bemerkt ist, hierbei meist um Arbeiten aus früheren, längst überwundenen Stadien der künstlerischen Entwickelung der als Beispiele herangezogenen Künstler handelt. Aber gar so lange ist es nicht her, daß wir den sogenannten Jugendstil mit seiner verwirrenden schiefen Linienanordnung und zwecklosen Formgebung »überwunden« haben (vgl. Abb. 69 u. 70); es fragt sich vielleicht, ob wir, ins Gegenteil umschlagend, durch allzu große Betonung des rein Praktischen jetzt nicht in der Anwendung der geraden Linien und der Horizontalen des Guten zu viel getan haben. Das fortgesetzte Vergleichen, der wiederholte Hinweis auf die äußerst wirkungsvolle Verbindung der praktischen Formen mit dem schönen Äußeren fällt nach Cornelius sehr zugunsten der früheren Kunstepochen aus und in der Tat ist es erstaunlich, in wie organischem Zusammenklang sich Form und Verzierung antiker Gefäße oder kleiner Gebrauchsgegenstände (Lampen, Spiegel) befinden.

Die Gedankengänge der wissenschaftlich-ästhetischen Untersuchung hat der Autor in engere Verwandtschaft mit den mustergültigen Ausführungen in Hildebrands »Problem der Form in der bildenden Kunst« gebracht; sie sind auch im Laufe der Jahre aus einem Zyklus akademischer Vorlesungen erwachsen, denen Hildebrands Buch zugrunde lag. Aber der Autor wußte das Band immer weiter zu schlingen, um alle die Probleme der künstlerischen Gestaltung, die Grundgesetze der Wirkung, Erscheinung und Gestaltung zu allgemein gültigen Einheitsbedingungen nicht nur für plastische Formen, sondern ebenso auch für die flächenhafte dekorative oder künstlerische Malerei und alle übrigen Gebiete der sogenannten angewandten Kunst und des kunstgewerblichen Schaffens zusammenzuschließen. Der Leser wird dabei in die komplizierten Daseinsformen der Stilgesetze eingeführt, indem von den einfachsten wesentlichen Bedingungen, die aus den Bedürfnissen des Auges entstehen, ausgehend alle die Ausdrucksmöglichkeiten in Plastik, Architektur, Malerei oder anderer Kunstübung festgestellt werden, die für künstlerisch befriedigende Wirkungen unerläßlich sind. Auf weitere Details hier einzugehen, ist bei der Fülle des Materiales nicht möglich; nur sei gestattet, auf ein paar Momente aufmerksam zu machen, bei denen man nicht mit dem Verfasser einer Ansicht sein kann. So sagt Cornelius (S. 15): »Keine Kunstgattung ist für das Sehen mit beiden Augen eingerichtet«. Unsere beiden Augen haben aber gerade den Zweck, uns die Formen der gesehenen Gebilde ganz klar zu machen und ohne diese Eigentümlichkeit unseres doppelt-optischen Apparates könnten wir gar kein Vorne oder Hinten, keine Tiefe oder Form, sondern nur eine Fläche richtig sehen. Wohl heißt es S. 27: »Das Auge ist jederzeit nur imstande, *eine* Ansicht des Werkes zu erfassen«; aber wir sehen doch immer mit beiden Augen zu-

gleich und für alles, was dreidimensional ist, gehört das Sehen mit beiden Augen zur Hauptbedingung des richtigen Begreifens der Form. Selbst für den Fall, daß der Autor im obigen Satze den Blick von einem Standpunkt meinen sollte, wird diese Annahme nicht zutreffen, denn unsere beiden Augen betrachten wie tastend die Form des Objektes und erst durch diese Tätigkeit haben wir den Eindruck des plastischen Sehens. Einen Beweis dafür können wir in den Stereoskopbildern erblicken, bei denen durch die Aufnahme desselben Naturvorbildes von zwei entsprechend weit auseinander liegenden Punkten eine auffallende Plastizität des Bildes erzielt wird.

Wenn auch Cornelius mit großer Beobachtungsgabe allen Elementargesetzen der bildenden Kunst, was ihre Formenwelt betrifft, nachgegangen ist, so scheint er hinsichtlich der Farben weniger Erfolg gehabt zu haben; er meint »allgemeine Regeln über die Wahl der Farben lassen sich angesichts der unbegrenzten Mannigfaltigkeit der Farbennuancen kaum geben. Die herkömmlichen Regeln über die Harmonie bestimmter ‚Farbentriaden', ‚Komplementärfarben' usw. sind nicht brauchbar, weil sie entweder zu wenig bestimmt oder zu beschränkt sind oder aber direkt mit der künstlerischen Erfahrung im Widerspruch stehen (S. 54)«. Aber ich glaube, daß der Autor bei einigem Sichbeschäftigen mit dieser allerdings recht schwierigen Materie doch auch auf Elementargesetze gekommen wäre, nur ließen sich diese ohne ein umfassendes Illustrationsmaterial einem Leserkreise nicht gut verständlich machen. Vielleicht wird es, dank der heutzutage hochentwickelten Reproduktionstechnik, möglich, durch Vergleiche von farbigen Beispielen und Gegenbeispielen in gutem und im schlechtem Sinne auch die Prinzipien für eine praktische Farbenharmonie festzustellen, wie es im vorliegenden Buche hinsichtlich des Formenwohllautes möglich gewesen ist. In einem eigenen Abschnitt kommt der Autor übrigens auf die »Raumwerte der Farbe« zu sprechen und aus den sehr beherzigenswerten Hinweisen kann ersehen werden, daß auch in diesem Teile des Buches gute Beobachtung und feines Empfinden Hand in Hand gehen. Dies ist auch das Kriterium der übrigen Kapitel, deren Lektüre für jeden Kunstbeflissenen eine Quelle von Anregung und Belehrung bietet. *E. Berger.*

Bernhard Berenson, Italian Painters of the Renaissance.

Bernhard Berenson ist in den Kreisen der Kunsthistoriker ein wohlbekannter Name. Seit ungefähr 15 Jahren hat er mit seinen Schriften die Grundlagen für die kritische Behandlung der italienischen Malerei derart gefestigt, daß man wohl sagen kann, er habe, was die kritische Seite betrifft, Crowe und Cavalcaselle überholt und unnütz gemacht. (Wohl gemerkt, was die kritische Sichtung des Materials betrifft, denn was die historische Darstellung betrifft, haben wir noch heute und voraussichtlich noch lange auf Cavalcaselle zurückzugehen). Es liegt eine ungeheure Leistung in den Bänden seiner »Italian Painters of the Renaissance«, von denen wir jetzt einen neuen Band (The North Italian Painters of the Renaissance, London-New York 1908) und einen in neuer, vermehrter Auflage (The Central Italian Painters of the Renaissance, 2d ed. London-New York 1909) begrüßen können. Wir erachten diesen letzteren Band für besonders bedeutungsvoll. Denn was stand dem Besucher Umbriens oder der Abruzzen zu Gebote, um ihm den künstlerischen Bestand der malerischen, aber wenig bekannten Städtchen anzudeuten? Man mußte zu dem in kritischer Beziehung wertlosen Guardabassi (Indice-Guida dell Umbria 1872!) oder Crowe und Cavalcaselle greifen. Auch dieser letztere versagte in den meisten Fällen, denn viele Gemälde haben seitdem ihren Standort gewechselt; und nur zu oft sind die Angaben dieser Autoren, die Künstler betreffend, der Wahrheit nicht entsprechend.

Berenson hat eine ebenso originelle, wie praktische Art in seinen Büchern. Voran ein in großen Zügen gehaltener Essay, das nicht über geschichtliche Entwickelung der Malschulen, auch nicht über die Geschicke oder Schulung der einzelnen Künstler uns zu belehren die Absicht hat. Der Verfasser gibt in ihm vielmehr einen Versuch, kurz aber gehaltvoll die Ästhetik der einzelnen Schulen wie der großen Meister derselben zu präzisieren. Die vier Essays, die in den vier Bänden von Berensons »Italian painters« enthalten sind, könnten zusammengefaßt eine »Ästhetik der italienischen Malerei der Renaissance« genannt werden; und als solche werden sie ihren Wert auch dann beibehalten, wenn die in den Listen enthaltenen Bestimmungen durch die fortschreitende kritische Forschung noch so sehr erschüttert werden. Stilistisch sind diese Essays meisterhaft. Berenson hat seine eigene Terminologie geschaffen, und man muß sich erst etwas hineindenken in seine scharfen und nach größter Präzision suchenden ästhetischen Prinzipien. Diese zu wiederholen, ist hier nicht der Ort. Ich möchte jedoch darauf hinweisen, daß der Verfasser nicht etwa nach gelehrter Abstraktion trachtet, sondern versucht, stets aus der Macht der Vergangenheit das herauszulesen, was für uns *heute* von Bedeutung sein kann. Was der Künstler zu *seiner Zeit* bedeutet hat, ist zwar für den Historiker von größtem Interesse, sollte aber den, der heute seine Werke betrachtet, erst in zweiter Linie angehen. Man kann Kunst und Geschichte trennen. Dies ist nach Ansicht des Schreibers dieser Zeilen in Berensons Büchern geschehen.

In den Listen dieser Bücher finden wir die allermeisten bisher bekannt gewordenen Künstlernamen. Die erste Liste bringt sie in alphabetischer Reihenfolge mit ganz kurzen Angaben, wie Schule, Geburts- und Todesdatum, Herkunft der Kunstweise und Verzeichnis der erhaltenen Werke, womöglich mit Datierung und genauer Ortsbestimmung. Die zweite Liste ist geographisch geordnet, und wir finden hier die kleinsten Flecken erwähnt, mit den Namen der Künstler, deren Werke am betreffenden Ort zu suchen sind. Schlagen wir nun diese Namen in der ersten Liste auf, so erhalten wir die genauen Angaben betreffs Kirchen, Museen usw. Soviel über die praktische Seite dieser Listen. Viel bewundernswerter jedoch ist der Umstand, daß Mr. Berenson ohne Rücksicht auf mehr oder minder große Bedeutung der einzelnen Kunstwerke, alle irgend nur zugänglichen Bilder verzeichnet hat. So bekommen wir vollständig das Oeuvre auch der weniger wichtigen Maler der italienischen Renaissance. (Berenson dehnt den Begriff der Renaissance so aus, daß darin die italienische Kunst von Giotto bis auf Paolo Veronese enthalten ist). Natürlich ist es trotzdem unvermeidlich, daß bei einer solchen Fülle von Künstlernamen noch manche zu vermissen sind. So z. B. wäre es erfreulich gewesen, Frannuccio Ghissi, diesen wichtigen frühen Fabrianesen, Francesco di Gentile, den Sohn des großen Gentile und den überaus charaktervollen, wenig bekannten Antonio da Fabriano in den »Central Italian Painters« vorzufinden. In den Listen fehlt uns bei Bianchi — in den »North Italian Painters« — das Berliner Bild. Der Schreiber dieser Zeilen hat jedoch mehr Gelegenheit gehabt, die »Central Italian Painters« nachzuprüfen. Beim Oeuvre des Antoniazzo Romano wären die Werke dieses Meisters in Bracciano, Castelnuovo, Ponticelli und Velletri aufzuführen gewesen. Nr. 6 der Pinacoteca zu Gualdo Tadino ist nicht von Matteo da Gualdo, sondern von Antonio di Fabriano. Auch das große Tryptichon im erzbischöflichen Palast zu Spoleto ist nicht von Matteo,

sondern von einem Sieneser Quattrocentisten. Unter den Werken, die von Berenson in Foligno für Mezzastris in Anspruch genommen werden, ist vieles nur Schulwerk. Von Nelli habe ich einen sehr schönen, gut erhaltenen St. Christoforus im Palazzo Beni zu Gubbio (an einer Hintertreppe) gesehen. Für Niccolo da Foligno wären eine Kreuzigung und ein Gonfalone in Assisi (Pinacoteca)[1]) und eine Kreuzigung im Municipio zu Spello (auf der Mostra d'arte antica umbra zu Perugia ausgestellt) noch zu verzeichnen. Das Architekturbild des Luciano Laurana im Schloß zu Urbino figuriert noch immer als Piero della Francescas Arbeit (jedoch nur in der zweiten Liste, augenscheinlich vom Verfasser übersehen). Aber was ist das alles dem Reichtum des Gebotenen gegenüber? Wir können diese Besprechung nur mit den Worten des Dankes schließen, für all das unschätzbare Material, das Mr. Berenson so einfach und allgemein zugänglich zusammengebracht hat!

Bernath.

Die Erzeugnisse der »Pear Tree Press«. — England ist bekanntlich das Eldorado der Privatpressen: sie haben dort bereits im 18. Jahrhundert geblüht, und Walpoles Strawberry Hill Press hat sich einen Namen gemacht — um nur ein derartiges Institut zu nennen — ehe man auf dem Kontinent an »Handdruck-Ausgaben« (in dem Sinne von exklusiven, künstlerischen Ausgaben) dachte. Im neunzehnten Jahrhundert hat Morris mit seinen Kelmscott Press-Drucken der Bewegung einen riesigen Vorschub geleistet: heute gehören neben den Ereignissen der »Vale Press« und der »Eragny Press« Pissarros, diejenigen von Guthries »Pear Tree Press« zu dem interessantesten, was England hervorbringt. Guthrie stellt sich, bei aller Anerkennung der Leistungen Wm. Morris', in ziemlich direkten Gegensatz zu ihm. Er erkennt nicht eine Norm an, die als Vorbild für alle Fälle gelten darf. Sein Bestreben ist das Drucken recht eigentlich zu einem Kunsthandwerk durchzubilden. Wie jemand, der z. B. Stickmuster entwirft, mit jeder Arbeit womöglich an neue Probleme herantritt, möglichst anders als wie zuvor arbeitet, so will er, weit entfernt davon wie Morris allen seinen Büchern im großen Ganzen das gleiche Aussehen zu geben, lauter Abwandlungen über das Thema »gedrucktes Buch« bieten. Wenn man Morris genießen will, so benötigt man nur eins oder zwei seiner Hauptwerke: Guthrie läßt sich erst erkennen und abschätzen, wenn man mehreres von ihm sieht. Die Äußerlichkeiten der Bibliophilie, kleinste Auflage, teures Material, ein Text, der sich nur für einen engumschriebenen Kreis eignet, gelten ihm nichts. Man soll sein Werk genießen wie man ein Vandevelde Möbel, eine Riemerschmied Tapete, einen Lalique Schmuck genießt, nicht nur als Gebrauchsgegenstand, sondern als delikates Handwerksstück. Ebensowenig wie solche Künstler mit dem gewöhnlichen, auf Profit ausgehenden Frabrikanten zusammengehen können, konnte Guthrie mit dem gewöhnlichen Verleger sich verbinden. Er mußte auf die Gründung einer Privatpresse zurückkommen. Zuerst kamen für ihn hauptsächlich Neudrucke alter Texte in Betracht. In höchst erfreulicher Weise stellt er jetzt sein Unternehmen in den Dienst der lebenden Literatur, und verwendet seine Kunst jetzt zur Herausgabe von solchen Büchern wie G. Bottomleys »The Riding to Lithend«, oder desselben Dichters »Midsummer Eve«. Ganz besonders beschäftigt ihn auch die Aufgabe, das schöne Buch wirtschaftlich auf eigene Füße zu stellen, so daß es sich hält auch ohne den Appell an die Reichen, die es nnr als Sport sammeln.

Was die rein kunstgewerbliche Seite anbelangt, so kann man von diesen, und von Büchern wie Dryden-Virgils »Alexis«, Wallers »Songs and Verses«, Miltons »Hymn on the Morning of Christ« nur mit Entzücken lernen. Prächtige Typen, ganz idealer, gleichmäßiger Ausdruck mit einer wirklich schwarzen Druckschwärze, die nicht im allermindesten schmiert, wohlüberlegter geschmackvoller Satz, und feinsinniger Farbendruck zeichnen sie aus. Wenn man sieht, wie Seite nach Seite mit gleicher Liebe und Sorgfalt behandelt worden sind, wie nirgends ein ausgequetschter oder schlecht eingefärbter Buchstabe oder gar ein Druckfehler vorkommt, so kommt man dazu sich an den Bänden zu freuen, ganz abgesehen von deren Inhalt, ganz ohne sie eigentlich zu lesen. Es hat in einem Sinne Ähnlichkeit mit Köppinggläsern, die uns entzücken, wenngleich wir sie nicht einmal gebrauchen.

Allen Freunden eines schönen Buches kann man diese Werke angelegentlichst empfehlen, auch unseren Druckern als ein, wenn auch unter gewöhnlichen Umständen nicht leicht erreichbares, doch immer erstrebenswertes Ziel. Kürzlich hatte der Künstler die Liebenswürdigkeit, verschiedene Proben seiner Arbeit an deutsche graphische Museen zu schenken und man kann sich daher in Berlin, Bremen Crefeld, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Leipzig und München ein Bild von seinen Absichten machen. *Hans W. Singer.*

The new New York. A commentary on the place and the people. By John C. van Dyke. Illustrated by Joseph Pennell. New York, The Macmillan Co., 1909. Originalleinenband. 17 Sh. net.

Nicht das alte New York zur Zeit der holländischen und englischen Ansiedelungen, sondern in erster Linie die moderne große Metropolis haben die beiden Autoren zum Vorwurf gewählt. Dieses neue New York gilt vielen nur als eine Anhäufung von Steinmassen, aber der Kenner und ein Künstler wie Joseph Pennell sieht die Stadt mit anderen Augen an. Auch die nur wenig Meter breiten, aber viele hundert Meter »hohen« Straßen, die der Volksmund scherzhaft Cañons nennt, haben ihre Reize, und wer bei klarem Wetter in den inneren Hafen einfahrend die enormen »Wolkenkratzer« gesehen hat, von denen einer den anderen immer höher überragen zu wollen scheint, wird den Anblick dieser ins Gigantische übersetzten Theaterkulissen niemals vergessen. Von dem richtigen Standpunkte ausgehend, daß die Schönheit einer großen Stadt und das Interesse, das wir an ihr nehmen, nicht allein auf den äußeren Formen der Baulichkeiten beruht, sondern vor allem auch in dem mit ihnen verbundenen Leben und Treiben der Bewohner, hat Pennell bei seiner Darstellung diesen Charakter, in New York also besonders den gewaltigen Handel und Verkehr, betont. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit und in welch geistreicher Manier er das charakteristische Moment aus den Dingen herauszuholen weiß: Wir sehen Lower Broadway zur Zeit der Wahlen, den großen Vergnügungspark Coney Island im Betriebe, das lebhafte Chinesenviertel, die trauliche ruhige Oase Washington Square, Park Avenue bei Regenwetter, Exchange Place zur Börsenzeit usw. Die 124 farbigen und schwarzen, ganzseitigen Zeichnungen sind nicht nur denen, die die gewaltige Riesenstadt aus eigener Anschauung kennen, sondern auch für alle anderen Besitzer des Buches eine wertvolle, künstlerische Gabe. *Schulz-Besser.*

Oswald Sirén, *Giottino und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei.* Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1908. 108 Seiten und 35 Abbildungen.

Dem Stockholmer Gelehrten verdankt die Trecentoforschung eine ganz besondere Förderung. Sein Buch über Lorenzo Monaco, seine Aufsätze in der Arte über die Gruppe Agnolo Gaddi und deren Ausklang, seine ausgezeichneten kritischen Notizen über das Museo cristiano

1) Diese zwei Bilder habe ich in der Z. f. b. K. 1910, Februar, veröffentlicht.

im Vatikan haben viel Ordnung in den noch immer schlecht bezwungenen Stoff der Trecentomalerei gebracht; seine Kenntnis der entlegenen englischen und amerikanischen Privatsammlungen hat uns viel neues Material und gute Attributionen verschafft. Leider ist seine große Biographie Giottos schwedisch erschienen; deutsche Leser werden aber den Anhang mit der Sirénschen Liste über die Hauptwerke der Giottoschule mit derselben Spannung lesen, mit der man etwa einen neuen Berenson-Katalog studiert. In allen Büchern und Artikeln berührt die ruhige, streng sachliche Art der Darbietung sehr sympathisch.

Auch das neue Buch über Giottino macht wieder einen sehr zuverlässigen Eindruck. Es behandelt einen Meister, der zwischen 1360 und 1380 in Florenz, Assisi und Rom tätig war, also in einer dritten Periode der Giottoschule, in der Giotto die erste, Taddeo Gaddi die zweite Periode vertreten. Suida hatte vorgeschlagen, mit Ghiberti diesen Maler Maso zu nennen; Sirén zieht den alten Namen Giottino vor, da dieser Maso, von dem nichts erhalten ist, ein Zeitgenosse Taddeos, also der zweiten Periode war. Suida kam durch ein fatales Versehen zu seiner Chronologie; er hat, als er das Datum der Sylvesterkapelle in Sa. Croce suchte, 1343 mit 1443 verwechselt. Giottino hat, wie Sirén aus Passerinis Genealogie nachweist, die Sylvesterkapelle um 1368 ausgemalt, 1369 ging er dann nach Rom; vor der Florentiner Zeit müssen die Arbeiten in Assisi liegen. Vielleicht war sein Schüler Stefano der Meister der Nicolauskapelle in Assisi und der Assunta im Pisaner Camposanto. Sirén hat die Liste der Werke Giottinos, die ich vor sieben Jahren im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen zusammengestellt habe, um schöne Entdeckungen bereichert; so vor allem durch das große Fresko im Kapitelsaal von So. Spirito, durch mehrere kleine Hausaltärchen in Rom und Florenz und durch die Fresken der unteren Strozzikapelle in Sa. Maria Novella in Florenz. Aber nicht auf die einzelnen Zuschreibungen kommt es an, sondern auf das Gesamtbild. Giottino wird vor allem als malerischer, unter A. Lorenzettis Einfluß stehender Künstler in Gegensatz gebracht zu den Malerplastikern Orcagna und Taddeo Gaddi. Auch das Streben nach Harmonie, das bei ihm stärker ist als das nach Charakteristik, die lebendig feine Zeichnung und der Lichtrhythmus heben Giottino persönlich heraus.

Belebt wird dies Künstlerbild dadurch, daß Sirén Giottino in den Vergleich mit vier bedeutenden Genossen stellt: Giovanni da Milano, Agnolo Gaddi, Andrea da Firenze und Antonio Veneziano. Die Charakteristiken dieser Künstler decken sich nicht durchweg mit der Vorstellung, die der Referent von ihnen hat; Giovanni da Milano wird meines Erachtens unter-, Andrea überschätzt. Sehr wichtig ist die neue Chronologie bei Agn. Gaddi: Chorfresken in Sa. Croce um 1380, dann Capp. Castellani ib., um 1392 erst die Prato-Fresken! Im Anhang wird katalogweise das Oeuvre von zehn Malern, nämlich Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Nardo di Cione, Jacopo di Cione, den oben erwähnten Malern, und Spinello Aretino zusammengestellt. Die Trecentoforscher werden diese Liste genau durchsehen; sie enthalten viel Revolution. Taddeo werden z. B. die Hiobfresken im Pisaner Camposanto zugeschrieben; Andrea Orcagna werden die Hauptfiguren des Jüngsten Gerichts in Sa. Maria Novella zurückgegeben, das Werk des aus Oberitalien eingewanderten Giovanni *da Milano* wird bedeutend erweitert (die Krönung Mariä in der Galleria Corsini in Rom gehörte meines Erachtens Giottino; brieflich stimmt mir Sirén jetzt darin zu). Die spanische Kapelle wird mit Recht ganz (auch die Decke) dem Andrea da Firenze gegeben und die Entstehung der Malereien um 1370, d. h. also vor Pisa angesetzt, wo Andrea bald nach 1377 gestorben sein muß. Mit Recht wird Andrea da Firenze auch das Poliptychon in der Sakristei der Carmine in Florenz zugesprochen. In engste Verbindung wird Giottino mit Agostino Veneziano gestellt; ein Vergleich der Sylvesterfresken mit den Rainerfresken in Pisa ist dafür sehr lehrreich. Das Beste über diesen letzteren Maler ist noch immer in Knudsons (dänischem) Buch zu finden. — Als Malerplastiker werden die drei Ciones und Taddeo Gaddi zusammengefaßt, von denen der letztere Giottos Reliefstil, freilich mit quantitativer Sättigung und unter Verzicht auf dramatische Spannung, fortführt; er gehört nicht zu den Selbständigen und war bei seinem Tod 1366 schon überholt. In Orcagnas Liste finden wir neu ein Madonnenbild in SS. Appostoli, ein Triptychon der Capp. Bonsi in der Badia und ein Dreiblatt in der National Gallery (Nr. 581). — Im Kapitel über Spinello Aretino hätte ich gern eine ausführliche Würdigung der Fresken in Antella gefunden, die sehr hoch stehen, und die für die Entwicklung der Caterinalegende in der Malerei so wichtig sind.

Über viele Zuschreibungen kann sich der Referent nicht äußern, da er die am versteckten Ort befindlichen Tafeln nicht gesehen hat. Auch bei den Taufen, bei denen seine persönliche Meinung abweicht, hat er von dem gescheiten neuen Vorschlage gelernt. Man hat bei Sirén überall das Gefühl, auf sicherem Boden zu stehen und nicht mit Einfällen und Launen behelligt zu werden. Auf diesem Grunde läßt sich weiterbauen. Klar scheiden sich jetzt die Malerischen von den Malerplastikern im Trecento. Siréns Buch behandelt vorwiegend die zweite Hälfte des Trecento. Dieser, und nicht der Zeit unmittelbar nach Giotto, sondern der dritten Periode gehört Giottino an.

Hier liegt der Grund, weshalb Sirén den Namen Maso ablehnt. Es ist kein Streit um Worte, sondern um Stilperioden. Sirén wäre der erste, der den Namen preisgäbe, wenn dadurch nicht neuer Verwirrung Vorschub geleistet würde. Hier haben wir ein treffliches Seminarexempel. Übrigens ist auch ein zweites Datum der Maso-Verteidiger falsch. Die Strozzikapelle im Kreuzgang von Sa. Maria Novella soll 1337 erbaut sein; diese Zahl nennt Wood Brown aber für die Antoniuskapelle, die links von der Treppe liegt. Die Strozzikapelle ist von Bice Truncivalli-Strozzi gestiftet worden und die Fresken können stilistisch nicht vor 1355—60 angesetzt werden. Schade, daß Sirén, der sie auch für Frühwerke hält, sie nicht zuerst besprochen hat; sie sind jedenfalls gebundener als die Assisi-Fresken. Von der römischen Exkursion 1367—69, die Giovanni da Milano und Giottino mit vielen Florentinern, Orvietanern und Umbrern unternahmen, ist kaum die Rede; und doch handelt es sich um ein Unternehmen, das zu dem der Quattrocentisten, die Sixtus IV. 1481 berief, ein Gegenstück bildet. Erhalten ist davon freilich nur das Bildchen Giottinos in der Corsini-Galerie.

Noch ein Wort über die Zuschreibung der Hiobfresken im Pisaner Camposanto an Taddeo Gaddi. Sirén scheint sie um 1342, gleichzeitig mit den Gewölbemalereien in S. Francesco, anzusetzen. Aber man kann deutlich verfolgen, daß die Fresken dieser großen Camposanto-Wand successiv von links nach rechts, anfangend mit dem Trionfo della Morte und den zugehörigen Bildern, gemalt worden sind (nur die Assunta scheint noch früher). Der »Prolog im Himmel«, d. h. das Gespräch Gottes mit Luzifer, ist mit grandiosem Pathos gesättigt. So etwas findet sich bei Taddeo sonst nie. Der leidende nackte Hiob gleicht einem antiken Flußgott; das weitausgebreitete Stadtbild Roms ist ebenfalls bei Taddeo ohne Analogon. Vor 1375 sind die Hiobfresken sicher anzusetzen; aber sie 30 Jahre weiter hinauszuschieben, scheint mir unmöglich.

Paul Schubring.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 18. 4. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE WINTERAUSSTELLUNG DER SEZESSION IN MÜNCHEN

Noch nicht sehr lange besteht die Einrichtung der Münchener Sezession, im Winter eine Ausstellung zu veranstalten, die sich aus größeren Kollektionen nur einiger weniger Künstler (gewöhnlich drei) zusammensetzt, die dadurch aber Gelegenheit bietet, die Betreffenden wirklich gründlich kennen zu lernen und ihren Entwickelungsgang von den ersten Stufen einiger Bedeutung bis zum gegenwärtigen Stand ihrer Kunst zu verfolgen. Man muß diese Idee als sehr glücklich bezeichnen, nicht nur, weil sie dem Aussteller die Möglichkeit gibt, einmal ganz für sich allein zu Wort zu kommen, ohne durch etwas seiner Ausdrucksweise vollkommen Entgegengesetztes in der nächsten Umgebung gestört zu werden, sondern auch, weil sie den Beschauer in Ruhe und Sammlung das Vorgeführte in sich aufnehmen läßt und ihn nicht fortwährend aus einer Empfindung in die andere reißt. Da es Voraussetzung zum Genuß und Verständnis eines Kunstwerkes ist, daß im Innern des Betrachters verwandte Saiten mitklingen, wie sie der Schaffende angeschlagen, und da Kunst nie mit dem bloßen Verstand erfaßt werden kann, sondern immer empfunden werden muß, so ist es klar, daß unsere großen Ausstellungen, wie wir sie alljährlich in Paris, Berlin, München und anderen Kunstzentren über uns ergehen lassen müssen, in denen Tausende verschiedener Künstler und Nichtkünstler gesehen und verstanden sein wollen, eigentlich ein Unding sind, denn unser Kunstempfinden müßte zum stets wechselnden Chamäleon werden, wollte es in den paar Stunden eines Ausstellungsbesuches all das Gesehene wirklich in sich auffassen und voll erkennen. Leider lassen sich aber diese alljährlichen Ablagerungen künstlerischer Produktion als ein notwendiges Übel nicht umgehen und so müssen wir froh sein, wenigstens zeitweise Gelegenheit zu haben, einzelnen Künstlern in Sammelausstellungen näher zu treten und ihre Werke in Muße und bedächtiger Betrachtung auf uns wirken zu lassen.

Hugo Freiherr von Habermann, der verstorbene Schwabe Otto Reiniger und der Bildhauer Hermann Hahn sind die drei, deren Werke seit einigen Wochen die Räume des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz füllen. Die umfangreichste Kollektion ist die Habermanns mit 132 Nummern, größtenteils Ölgemälden, einer kleineren Anzahl von Pastellen und einigen Zeichnungen. Die Arbeiten erstrecken sich ihrer Entstehung nach von 1874 bis zum verflossenen Jahr und lassen, nimmt man noch die Ausstellungen bei Thannhauser und Brackl, deren Objekte in der Sezession nicht mehr Platz gefunden, dazu, den Entwickelungsgang und die Art des Genannten in erschöpfender Weise erkennen. Daß Habermann, der als Sohn eines Kavallerieoffiziers 1849 in Dillingen geboren wurde, zuerst Jurist werden wollte, nach dem Feldzug aber, den er als Landwehroffizier mitmachte, im Jahre 1871 in die Akademie der bildenden Künste zu München eintrat, eine sehr starke malerische Begabung besitzt, zeigt sich schon bei seinen frühesten Werken deutlich. Überhaupt hatte die Münchener Malerei in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein ziemlich hohes Niveau inne. Nicht lange vorher waren die Werke der bedeutenden modernen Franzosen in Süddeutschland bekannt geworden und der hierbei gestreute Same war überraschend schnell in der jungen Generation aufgegangen. Namentlich Courbets Einfluß machte sich besonders stark bemerkbar. Um Victor Müller, den leider viel zu früh verstorbenen Vorkämpfer einer neuen Kunstanschauung, hatte sich eine Anzahl junger, bedeutender Talente geschart, deren Namen heute allgemein bekannt sind, deren Werke damals aber beim Publikum aufs äußerste verpönt waren. Jedoch nicht nur diese außerhalb der offiziellen Schulen stehenden Künstler gingen neue Wege, auch an der Akademie gab es zwei Stätten, in denen man sehr danach trachtete, die Natur mit anderen Augen anzusehen wie bisher, in denen man auch Pinsel und Farbe beherrschen lernen wollte, die Klassen Piloty und Wilhelm Diez. Die vor einiger Zeit veranstalteten Ausstellungen der Schulen dieser beiden Männer, die manche Überraschungen brachten, ließen erkennen, daß damals in München wirklich eine ganze Anzahl junger Künstler malen konnte, was heute leider verschiedene davon wieder verlernt haben. In diese Zeit und in diesen Kreis fällt nun die erste Entwickelung Habermanns, der von 1874—1880 Schüler Pilotys war. Die Werke dieser Epoche, bei deren Beurteilung man auch viele der bei Thannhauser ausgestellten Skizzen heranziehen muß, zeigen ihn ganz in den genannten Bahnen wandelnd, in eifrigem Ringen um den malerischen Ausdruck, ohne sich einstweilen stark durch eine persönliche Note von den Mitstrebenden zu unterscheiden. Die Farben, bei denen der Gebrauch von Asphalt sich auch in dem Erhaltungszustand einzelner Bilder oft unangenehm bemerkbar macht, sind meist sehr dunkel gehalten, manchmal so, daß die Unterscheidung schwer wird. Neben einer großen Beherrschung des Materials macht sich bereits das außerordentliche Formgefühl des Künstlers geltend.

Die malerische Behandlung des Gegenstandes und die Form scheinen auch hauptsächlich sein Interesse in Anspruch genommen zu haben; weniger scheint ein tief innerliches Erfassen des Darzustellenden und ein Deuten der menschlichen Psyche in ihren so mannigfaltigen Ausdrucksformen erstrebt worden zu sein. Ich nenne aus dieser Zeit den Spanier und den Mönch von 1875, die weiblichen Studienköpfe mit dem Barett, das außerordentlich feine Stück einer sitzenden, schwarzen Dame im Besitz von Frau Hiltrud S. Converse in Philadelphia, die männliche Studie von 1877 und eine ausgezeichnete Landschaftsstudie im Besitz Toni Stadlers von 1875. Die Skizzen bei Thannhauser zeigen geschickt komponierte Entwürfe (einer davon in seinem

raschen Zug mit den schwarzen Konturen entfernt an Daumier erinnernd), ferner Akt- und Kopfstudien sowie Porträts. Von den Werken der achtziger Jahre möchte ich das große en face-Porträt der Signora di T. von 1886 und die verwandten Arbeiten jedenfalls über das Sorgenkind der Berliner Nationalgalerie stellen, das schon bedenklich außerhalb der Kunst liegende Sphären streift. Eine Landschaft von 1885 ist groß in den Formen hingesetzt, ohne aber sonst recht erwärmen zu können. Der eigentliche Habermann, so wie wir ihn heute kennen, entwickelt sich aber erst in den neunziger Jahren, namentlich in der zweiten Hälfte derselben. Sein technisches und formales Können erreicht hier seinen Höhepunkt, seine Eigenart ist vollkommen ausgeprägt, leider kommt aber auch etwas Abstoßendes und Ungesundes, das seiner Auffassung oft innewohnt, jetzt immer stärker zum Vorschein. Was sein Formgefühl betrifft, so hat es sich in dieser Zeit noch ganz erheblich gesteigert. In einer wirklich großzügigen Art läßt es ihn zusammenziehen, vereinfachen, ausgleichen. Immer sieht er das Ganze, bleibt nie an einer kleinen Detailform kleben, sondern rechnet mit Summen von Formen und überblickt das darzustellende Objekt wie man eine Partitur liest. Seine Modellierung mit den flächigen, großen Licht- und Schattenpartien, dem kräftig geführten Strich, der schon manchmal mit Velasquez verglichen wurde, erregt mit Recht Bewunderung. Seine Linie ist nun meist sehr bewegt, so daß man sie unwillkürlich als eine Parallele zum Barock empfindet. Ohne durch eine innere Notwendigkeit gefordert zu sein, ist sie einfach um ihrer selbst willen da. Auch in der ganzen Stellung des Modells, in der Gesamtkomposition des Linienspiels, selbst manchmal in der Farbe spricht sich etwas dem Barock Verwandtes aus. Mit Vorliebe malt er jetzt Frauen, deren äußere Erscheinung eine merkwürdige Mischung von Dekadenz, Hysterie und Affektation verrät. Wenn er etwas psychologisch zu erfassen sucht, so ist es nichts Großes, Hehres, Gesundes, sondern etwas schon bedenklich auf Nebenwegen Liegendes, das für den Psychiater fast mehr Interesse hat wie für den, der von der Kunst eine abklärende und beseligende Wirkung erhofft. So entspringt auch das sinnliche Element, das sich in manchen seiner Darstellungen ausspricht, keinem gesunden, neues Leben schaffenden Gefühl, sondern einem schon stark angekränkelten Empfinden. Es ist nicht möglich, alle für das Gesagte in Betracht kommenden Werke mit Namen anzuführen, es mögen also nur einige wenige besonders typische herausgegriffen werden. Das Porträt der Mutter des Künstlers von 1899 zeigt die ihm eigene großzügige Modellierung, das eminente Formgefühl, entbehrt aber in seiner Auffassung und in der Farbe nicht eines unangenehmen Beigeschmacks. Ganz auf den Pfaden einer barockähnlichen Kunst bewegen sich das Porträt des in der Ausstellung über dreißigmal vertretenen Fräulein H. im Besitz von Weise in Halle, die Bacchantin von 1897 in gleichem Besitz und das »Weibliche Bildnis« von 1897 (Katalog Nr. 66), das in der ganzen Auffassung, der Bewegung und Linienführung bis in den affektiert abgespreizten kleinen Finger eine künstlerische Dekadenz verrät. Außerordentlich großzügig und vereinfacht in der Linie ist das Porträt des Fräulein H. in grauem Kostüm in ganzer Figur, aber leider, wie so viele dieser Porträts, so unangenehm, fast abstoßend im Ausdruck, daß man auf das Tiefste bedauert, daß diese große Begabung, dieses Können nicht von einem gesünderen Empfinden geleitet wird. Von dem feinen Farbengeschmack, den Habermann in der kleinen Landschaft von 1875 gezeigt hat, ist bei den späten Landschaften (Schloßgraben 1903, Mein Vaterhaus 1904) nichts mehr zu spüren. Gern verwendet er in der letzten Zeit ein weißlich schleimiges Grau und Gelb, grünliche und bräunliche Töne und bei den weiblichen Bildnissen, namentlich einigen Pastellen (Fräulein H.) arbeitet er manchmal mit einem Violettlila und verwandten Tönen (so auch bei den Fleischpartien des en face-Porträts seiner Schwägerin), die einem verwöhnten Auge direkt weh tun. Als ein Werk, das sein ganzes Können in phänomenaler Weise vereinigt, sei zuguterletzt der liegende Akt in Grün genannt, der, abgesehen von gewissen Mängeln in der Farbengebung, in der Erfassung der Formen, in der Modellierung und auch in der gesünderen Auffassung mit das beste ist, was Habermann im letzten Dezennium geschaffen hat.

Über Otto Reiniger hat erst kürzlich ein Kunsthistoriker (J. Baum, Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 4) einen begeisterten Aufsatz geschrieben, der darin gipfelte, daß der verstorbene schwäbische Meister »einer der größten deutschen Landschafter aller Zeiten« gewesen sei. Die 76 Bilder und Studien, die man in der Sezession zu sehen bekam, vermochten mich von der absoluten Wahrheit dieses Satzes nicht zu überzeugen. Reiniger ist zweifellos ein sehr ernster und ehrlich schaffender Künstler und einer, der den Namen Künstler wirklich verdient. Ausgesprochen poetisches Empfinden in seiner Naturanschauung vereinigt sich mit einer bedeutenden Fähigkeit, dies auch mit dem Pinsel zum Ausdruck zu bringen. Seine Darstellung gewisser atmosphärischer Zustände ist erstaunlich. Vor allem liebt er die feuchte, dunstige Luft, die aufsteigenden Früh- und Abendnebel, in ihrer künstlerischen Wirkung auf die Landschaft, oft noch durch schräg einfallendes Sonnenlicht kompliziert, die leichten Schleier, die sich nach einem warmen Vorfrühlingsregen vor unsere Augen legen, oder den zarten Dunst, der vom feuchten, blätterbedeckten Waldboden an einem schwülen Morgen in die Höhe steigt und dergleichen. Auch die Darstellung des fließenden Wassers in den verschiedensten Beleuchtungen der Tageszeiten, ist ihm ein Lieblingsproblem, das er mit frappierender Geschicklichkeit und feinem Gefühl löst. Aber um ihn einen der größten deutschen Landschafter aller Zeiten zu nennen, ist sein Interesse für die Natur und die unendliche Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Stimmungen, sowie deren Ausdrucksmöglichkeiten ein zu spezialisiertes, seine Genügsamkeit in der Auswahl seiner Motive zu groß. Auch scheint mir das Format mancher seiner Bilder im Verhältnis zum dargestellten Landschaftsausschnitt über das notwendige Maß bedeutend hinauszugehen. Dadurch entsteht zuweilen ein gewisses Gefühl der Leere, ein Verlangen nach abwechslungsreicherer, mehr in sich schließender Komposition und größerer Belebung der Flächen. Die ausgestellten Werke entstammen einer Schaffenszeit von nicht ganz zwei Jahrzehnten (1890 bis 1909), so daß wir über die ersten Entwickelungsjahre des Künstlers im Unklaren bleiben. Mit dem Beginn der neunziger Jahre scheint Reiniger seine persönliche Ausdrucksweise jedenfalls schon vollkommen gefunden zu haben. Das aus dem Jahr 1892 stammende, »Schlanke Bäume« betitelte Bild, das von außerordentlichem Duft ist, zeigt schon ganz die ihm eigene Stimmung und die Meisterschaft in der Darstellung des Atmosphärischen. Eines seiner besten Werke befindet sich im Besitz der neuen Pinakothek in München, die es der Ausstellungsleitung bereitwillig zur Verfügung gestellt hat. Es ist die im Jahr 1902 entstandene »Dämmerung«, ein Blick auf einen links von hohen Bäumen bestandenen Fluß (Donau), an dessen rechtem Ufer im Dunst ein paar Häuser zwischen hohem Gebüsch noch verschwommen zu sehen sind. Über allem liegen die zarten durch die Sonne vergoldeten Nebel, wie man sie an Früh- ling- oder Herbstmorgen und -abenden in der Nähe von fließendem Gewässer beobachten kann. Man darf das Bild in seiner Art ein Meisterwerk nennen. Kaum geringer möchte ich die der Stuttgarter Galerie gehörige Schneenacht einschätzen oder den aus dem gleichen Jahr 1907 stammenden

Blick auf den sonnenbeleuchteten Gardasee. Höchst persönlich und eigentlich ohne eine Parallele in der modernen Kunst ist Reinigers Technik. Breit und flüssig streicht er seine nur ganz wenig kontrastierenden, meist im Tonwert verwandten Farben oft in langen Zügen auf die Leinwand, so daß diese ganz aus der Nähe besehen, nicht im geringsten ahnen läßt, was an Form, Farbe und Stimmung bei Betrachtung aus der richtigen Entfernung aus diesem Konglomerat weiter Pinselbahnen hervor- und zusammenwächst. Aus seiner letzten Schaffensperiode gibt eine Spätwinterlandschaft mit schneebedeckten Bäumen, deren kühle Last durch starkes Tauen eben sich aufzulösen beginnt, die ganze Luft mit Feuchtigkeit geschwängert, den Beweis, daß der Künstler in der Darstellung dessen, was er sich als Ziel gesetzt hatte, bis zum Ende seiner Tätigkeit stetig fortgeschritten ist.

Der Bildhauer Hermann Hahn, dem ich zum Schluß noch einige Worte widmen möchte, scheint sein Bestes in der monumentalen Plastik zu leisten. Sein Lisztdenkmal (Weimar) und der etwas durch die Antike beeinflußte Bronzereiter (beide in München schon ausgestellt) verraten plastisches Empfinden, Formgefühl und eine geübte Hand, sein Moltkedenkmal in Bremen, das leider nicht im Abguß, sondern nur in Photographie zu sehen war, scheint ein sehr tüchtiges Werk, was um so mehr heißen will als Reiterdenkmäler immer eine heikle Sache sind. Mit der wasserköpfigen Kindlichkeit seiner Brunnenbuberln (Bremen) kann ich mich hingegen nicht befreunden und nicht viel mehr mit den archaistischen Relief- und kleinfigürlichen Darstellungen. Unter den Porträtbüsten sind die des verstorbenen Eduard Wölfflin und des Geheimrat Kittler als gute plastisch erfaßte Arbeiten anzuführen, in zweiter Linie noch die sehr geschickt und flächig gehauene, aber äußerst kühle Marmorbüste einer Frau S. Das Marmorbild Fritz Augusts von Kaulbach aber, so wie die übrigen weiblichen Porträts sind ihrem innern Wert nach fast gleich Null zu setzen. Wie unsympathisch Hahns Auffassung und Darstellung jugendlicher weiblicher Köpfe wirken kann, tritt namentlich in der Glypothek stark hervor, wo die »Weibliche Studie«, die in Gips auch in der Sezession zu sehen ist, unwillkürlich zum Vergleich mit dem wundervollen, eine Welt von Poesie in sich schließenden Mädchenkopf von der Hand Adolf Hildebrands herausfordert. *A. Cr.*

AUS WÜRZBURG

Von einem *großen Provinzialmuseum* zu Würzburg wird in Nummer 12 der Kunstchronik gesprochen. Es kommen jetzt die Parterreräume des Hauses, bis jetzt chemisches Laboratorium, hinzu und mit 126000 Mark hofft man durch Ausbau eine leidliche Aufstellung der zahllosen Sachen vorläufig zu erreichen. Denn ein *Provisorium* nur soll es sein, das muß hier noch betont werden. Ob der Kunst in dem einst so reichen, von glänzenden Fürstbischöfen beherrschten Unterfranken noch ein würdiges Museum erwachsen wird, wer vermag das vorauszusagen. Schon diese Planfassung muß mit Freuden begrüßt werden, als Anzeichen, daß es aus ist mit der geistlosen Lethargie. Denn bisher haben die Stadtväter hier herzlich wenig Ruhm auf den Gefilden der Kunst errungen. Zahllose Waggonladungen von Kunstwerken sind weggeschafft. Schenkungen herrlicher Stücke, großer Sammlungen hat man kurzer Hand zurückgewiesen, weil man das dazu notwendige Haus nicht kaufen wollte. Joh. Martin von Wagner hat seine so prachtvolle Sammlung der Universität zur Bewahrung übergeben müssen. Man könnte noch schlimmes genug erzählen. Aber jetzt soll es anders werden. Hoffentlich wird man jetzt erst die Schätze taxieren und erkennen, daß sie eines vollkommenen Baues würdig sind.

Noch ein anderes. Man will die allbekannten *Brückenheiligen*, die jedem Besucher der Stadt Würzburg ebenso wie die Zitadelle, das Käppele, der Dom und die Residenz immer in der Erinnerung bleiben, von der alten Mainbrücke entfernen. Sie sind in der Tat so hinfällig, daß sie bald fort müssen. Diese prachtvoll dekorativen Figuren mit dem wirksam lebendigen und doch geschmeidigen Schwung der Bewegungen, der Falten, Hauptstücke im Stadtbild von Würzburg, sollen nun nach dem Gutachten des Generalkonservators durch »freie Kopien« ersetzt werden. Ist doch in den Kreisen der Denkmalspflege ein neues Prinzip aufgetaucht: man will auch der modernen Kunst Arbeit verschaffen. Gewiß ein edles Streben. Aber man fragt, soll denn nicht der Konservator laut seines Amtes für Erhaltung alter Kunst sorgen; ferner: ist wirklich diese Aufgabe, zwei Reihen von sechs stehenden Figuren, dazu auf einer gewaltigen Brücke, wo die Statuen haltlos, ohne Hintergrund in den Himmel emporragen, nicht eine höchst ungünstige, der moderne Künstler laut vieler Beweise nicht gewachsen sind? Gewiß mögen die Figuren im einzelnen mancherlei »anatomische« Fehler haben, und moderne, gut gebildete Künstler könnten das bessern. Indes hier kommt es nicht auf Kleinigkeiten, sondern auf großartige Lebendigkeit und Schwung im Ganzen an. Das weiß jeder, der den Stil des Barock und Rokoko, Zeiten höchsten dekorativen Geschmackes kennt. Das zeigen diese Brückenheiligen trotz ihres verdorbenen Zustandes. Wenn nun auch zu dem äußerst vagen Begriff »freie Kopie« beigefügt wird, »es soll nach Möglichkeit der Schwung der alten Gestalten bewahrt werden«, so will das eigentlich garnichts sagen. Oder will man durchaus Münchener Künstler etwas verschaffen. Sie, die doch keinerlei Beziehung zu Würzburg und dem dortigen charaktervollen Rokokostil, keinerlei heimatliche Liebe zur Sache haben, sollen fern vom Ort neue Modelle machen und die Würzburger sollen die Werke danach ausführen. Ich habe bei Wanderungen durch hiesige Künstlerateliers mit Erstaunen gesehen, wie vorzüglich diese verachteten Meister Kopien, fast Fälschungen, auszuführen verstehen. Bei den immerhin noch leidlichem Zustand der Hälfte der Gestalten können von diesen Bildhauern ohne neue Modelle gute Kopien gefertigt werden. Der Vorwurf betreffs der beiden vor einigen Jahren angefertigten schlechten Kopien trifft einen auswärtigen Künstler, den man damit betraute. Bei den nicht allzureichlichen Mitteln kann man glänzendes nicht erwarten. Besseres wird sicher nicht erstehen. Man ist erstaunt, wo historische Hochachtung, künstlerisches Feingefühl bleibt. Ein prächtiges Städtebild soll wiederum zerrissen werden, moderne Künstler sollen im Stil alter Zeiten eigene (!) Modelle schaffen und es werden auf Sockeln mit Wappen berühmter Fürstbischöfe Werke moderner Kunst stehen. Die Frage, ob harter, eckiger Kalkstein oder jener der Manier entsprechende weiche Sandstein, für dessen bessere Wetterbeständigkeit sich neuerdings mancherlei gefunden hat, ist auch nicht erledigt. Von heimatlicher Freude an einstiger großer Zeit, von den wunderbaren Reizen, die diese Gestalten zu jeder Zeit bieten, etwa dann, wenn man am Abend in der Gondel mainabwärts fahrend hoch auf der Brücke diese magischen, in ihrer Größe und Weichheit — etwas, was allein nur Sandstein bieten kann — wunderbaren Traumgestalten in den Himmel emporragen sieht, soll hier nicht die Rede sein.

Übrigens haben, man muß es anerkennen, die Gemeindebevollmächtigten einstimmig, ebenso die Vereine für Kunst und Altertum, für Geschichte und der der Künstler gegen das Gutachten gesprochen, während andererseits die Bürgermeister und der Magistrat mit Ausnahme von drei Stimmen

sich willig fügten. Das Volk ist jedenfalls voll und ganz dagegen, man darf wohl hoffen, daß hier die Hochachtung vor einstiger Größe schließlich doch obsiegen wird.

F. Knapp.

NEKROLOGE

f- In **Pruntrut** (Kt. Bern) starb der am 22. Juli 1864 daselbst geborene Maler **Joseph Marie Husson,** künstlerisch ausgebildet in Düsseldorf (1891—93), wo er Schüler Hans Bachmanns war, und in Paris, wo Bouguereau sein Lehrer war. Im Ratssaale zu Pruntrut befindet sich ein Gemälde von ihm, welches die im Jahre 1740 dort erfolgte Enthauptung des juransischen Volkshelden Pierre Pequignat darstellt.

o Ein um die Kunst sehr verdienter Mann ist in dem Geh. Kommerzienrat **Otto Andreae** in **Köln** dahingegangen. Durch die hochherzige Stiftung von 400000 M. hat er den Bau des neuen Kunstgewerbemuseums am Hansaring ermöglicht. Seit dem Jahre 1902 führte er den Vorsitz des Kölner Kunstgewerbevereins. Im Museum soll demnächst seine von Seeboeck-Rom ausgeführte Büste aufgestellt werden.

f- In **Genf** starb am 19. Januar der Maler **Daniel Ihly.** In dieser seiner Vaterstadt im Oktober 1854 geboren, im Atelier Barthelemy Menns sich heranbildend, hat Ihly eine Reihe von Jahren in Paris gelebt, bevor er in die Heimat zurückkehrte, wo er in seiner Kunst auch als Lehrer wirkte. Er betätigte sich sowohl als Landschafter, als in der Darstellung von Volkstypen und Gruppen. Werke aus seiner Hand besitzen die westschweizerischen Kunstsammlungen. Auf französischen Ausstellungen fielen ihm mehrfach Auszeichnungen zu.

f- In **Florenz** starb **Giacomo Martinetti,** ein Tessiner. Zu Barbengo im tessinischen Bezirke Lugano am 1. September 1842 geboren, war er geliebter Schüler und Freund Antonio Ciseris. Er hat das Alter von 63 Jahren erreicht. Vor allem war Martinetti als Kirchenmaler tätig. Florenz war sein Wohnsitz.

PERSONALIEN

+ **München.** Der in München lebende Maler **Richard Pfeiffer,** ein geborener Breslauer, erhielt einen Ruf als Lehrer an die von Ludwig Dettmann geleitete Kunstakademie in Königsberg in Preußen. Pfeiffer hat den Ruf angenommen.

WETTBEWERBE

Für eine neue große Stadthalle und Ausstellungshalle in Hannover schreibt der dortige Magistrat einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen bis zum 1. Juni dieses Jahres für alle im deutschen Reiche ansässigen Architekten aus. Fünf Preise zu 12000, 9000, 7000, 5000 und 3000 Mark stehen zur Verfügung. Dem Preisgericht gehören unter anderen Paul Wallot in Dresden, Ludwig Hoffmann in Berlin und Theodor Fischer in München an.

DENKMÄLER

f- In **Luino** am Langensee hat sich ein Komitee gebildet, welches dort dem großen **Bernardino Luini** ein **Denkmal** errichten will. Die Stadtbehörde von Luino hat einen Preis ausgeschrieben für eine Monographie über Luini.

AUSSTELLUNGEN

Bremen. In der Bremer Kunsthalle ist eine **internationale Ausstellung** eröffnet worden, im Zusammenhang mit einer Ausstellung der Vereinigung nordwestdeutscher Künstler.

In der deutschen Abteilung nimmt die Münchener Malerei aus dem Anfang der siebziger Jahre einen hervorragenden Platz ein. Neben *Diez* und *Zimmermann* sieht man Meisterwerke von *Leibl*, *Trübner* (der auch einige neuere Arbeiten gesandt hat), *Th. Alt*, *Sperl*, *Schuch* und besonders einige ausgezeichnete Frühwerke von *Lenbach*, Porträts und Landschaften. Von *Liebermann* lernt man einige ältere Werke aus Privatbesitz kennen, sowie einige neue Strandbilder und ein Pferderennen. *Slevogt* zeigt die »Gelbe Dame«, *Corinth* das »Homerische Gelächter«, und *Gebhard* einen »Verlorenen Sohn« von 1908. Der alte Düsseldorfer *Leutze* ist mit zwei ausgezeichneten Bildnissen aus der Mitte des Jahrhunderts zur Stelle. Unter den *Thomas* wirkt eine »Römische Ziegenherde« von 1880 besonders gut. *L. v. Hofmanns* dekorative Kompositionen zeigen tiefere Farbigkeit als man es sonst bei ihm gewöhnt war. — Die jüngere Generation ist am besten durch *Leo von König*, *Dreher*, *v. Kardorff* und den in Paris lebenden Bremer *R. Tewes* vertreten. Bei den Nordwestdeutschen, deren Niveau durch *Graf Kalckreuths* Damenbildnis »Im Garten« den Hauptakzent erhält, macht die junge Schar am meisten Aufsehen; es regen sich viele gute Talente. Daß auch *Ulrich v. Hübner* seine Marinen hier ausstellt, ist ein Gewinn für die Vereinigung.

Im Saal der Franzosen dominiert *Courbet* mit mehr als einem Dutzend Werken seiner Hand, aus fast allen Perioden seines Schaffens, vom Anfang der fünfziger Jahre bis in die Zeit des Krieges. An hervorragender Stelle hängt das Rehbock-Halali, zirka 1853 gemalt. Besonderes Aufsehen machen einige Blumenstilleben von 1863, die bremischem Privatbesitz entstammen, darunter die berühmten »Magnolias«. Ein »Junge im Walde«, wohl aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre, zeigt Courbets Überleitung zu jener Richtung, die seit diesem Jahrzehnt durch die Impressionisten ausgebildet wurde. Von *Manet*, dem geistigen Führer der Gruppe, sieht man ein sehr schönes Fischstilleben aus den sechziger Jahren, und die »Eisbahn«, eine späte Arbeit. *Renoir* ist mit einem herrlichen kleinen Porträt der Mme Chocquet am Fenster (zirka 1882) sowie mit einigen Stilleben vertreten, *Claude Monet* mit zwei hervorragenden Parklandschaften aus derselben Zeit, *Sisley* ziemlich ungenügend mit einer schwachen Ansicht der Kirche von Moret. Den meisten Raum nimmt dieses Mal aber *Camille Pissarro* ein, von dem etwa 15 Bilder aus verschiedenen Zeiten vorgeführt werden, und zwar nicht nur reine Landschaften, sondern auch einige Figurenbilder. Das größte von ihnen, »Apfelernte« von 1886, ist das erste monumentale Beispiel für die Anwendung der neoimpressionistischen Technik; die kleineren, z. B. arbeitende Bäuerinnen von 1883 und ein paar Bilder mit der Einzelfigur des von Pissarro so oft benutzten Modells père Melon sind als künstlerische Wirkung noch geschlossener. Von den Landschaften sei eine frühe aus Argenteuil erwähnt (1871), dann verschiedene Hafenbilder aus der letzten Zeit des Künstlers, sowie eine kühle und klare Stadtansicht von Rouen. In der Gesamtheit dieser Werke zeigt sich Pissarro als eine Persönlichkeit von einer durchaus klaren Selbständigkeit und von großer Bedeutung. Von den Landschaftern steht er der Natur am nächsten. Überraschend wirkt *Gauguin*. Eine Dorfansicht aus der Bretagne von 1884 ist so frisch und so voll Gefühl, wie nur wenige Bilder von seiner Hand.

England fehlt fast vollständig auf dieser Kunstschau, die ja, wie man sieht, es sich auch nicht zur Aufgabe gemacht hat, einen Überblick über die gesamte moderne Produktion zu bieten, sondern vielmehr die Akzente planmäßig und vorsichtig verteilt. Nur im graphischen Kabinett findet man eine Anzahl von englischen Arbeiten. — Dänemark ist durch eine große merkwürdige Weidelandschaft von *Luplau-Janssen* repräsentiert, die etwas sehr Kräftiges

hat; Holland durch drei stark dekorative Malereien von *Jacob Smits.*

Neben den schon erwähnten Engländern, neben *Alfred East* und *Frank Brangwyn* sieht man in der graphischen Abteilung eine hervorragende Kollektion von Zeichnungen *Olaf Gulbranssons,* die zum Teil schon im Simplizissimus publiziert waren. Ferner Zeichnungen von dem aus der Zeitschrift »Hyperion« bekannten *Max Mayrshofer.* Im übrigen sind aus der Schar der neueren Graphiker sehr viele der Besten vertreten; erwähnenswert sind *Max Klingers* neue Blätter »Philosophie«, »Krieg« und »Sehnsucht« aus der Folge »Vom Tode II«. — Der Überblick, den die Gemäldeausstellung über die Impressionisten gibt, wird ergänzt durch Aquarelle und Gouachen von *Edouard Manet, Claude Monet* und *C. Pissarro,* von dem auch eine Anzahl gedruckter Blätter ausgestellt ist. Der in London lebende *Lucien Pissarro* hat eine Serie von Farbenholzschnitten gesandt, bezaubernde Illustrationen zu orientalischen Märchen, von großer technischer Vollendung. — Sehr schön sind Bleistiftzeichnungen von *Th. Chassériau.*

Im Saal der Plastik sieht man neben Bronzearbeiten *Max Klingers* (Die Badende und die Büsten von Wundt und Lamprecht) fast die ganze Münchener Schule, außer Hildebrand und dem in Bremen durch zwei Denkmäler sehr bekannten Touaillon. Von der jüngeren Generation fallen *E. v. Barlach* und *Gerstel* auf; *Kolbes* neuere Arbeiten rechtfertigen die Hoffnungen augenblicklich nicht, die man vor einigen Jahren auf ihn setzte. Auch *Hallers* großer Akt gehört nicht zu den besten Leistungen des Künstlers. Die nordwestdeutsche Gruppe wird durch *Joachim Pagels* vertreten, das Gebiet der Plakette durch einige Arbeiten des verstorbenen großen Meisters *Hubert Ponscarme,* sodann durch sehr tüchtige neuere Sachen von *Benno Elkan.* *E. W.*

× Eine **Ausstellung ungarischer Maler** findet zurzeit im **Berliner Sezessionshause** statt. Sie erschließt wieder einmal eine neue Provinz des modernen Kunstlandes, und zwar ein Gebiet, in dem zahlreiche frische und lebendige Kräfte zum Lichte drängen. Die Ausstellung ist keine Offenbarung wie die russische, die vor einigen Jahren durch Europa zog und uns von der Fülle glänzender Talente Kunde gab, die gegenwärtig im Zarenreiche an der Arbeit sind, westliche Einflüsse mit nationalen Tendenzen zu verschmelzen. Gerade diese nationalen, eigenen Züge fehlen den Magyaren fast ganz. Was sie bringen, deutet oft auf tüchtige Begabung und auf ein leidenschaftliches Wollen, doch man vermißt zumeist eine selbständige Verwertung der internationalen, d. h. in der Hauptsache französischen Lehren, an denen sich die Künstler geschult haben. Das war indessen in Ungarn niemals anders. Auch *Michael Munkacsy* und *Ladislaus de Paál,* die beiden großen Toten, deren Kollektionen eine kleine historische Abteilung der jetzigen Ausstellung in eigenem Saale bilden, segelten im Fahrwasser der allgemeinen Kunstströmung von 1860 und 1870. Munkacsy ist ohne die Münchener Piloty-Schule, ohne die Einflüsse der Genremalerei von Knaus und Vautier in Düsseldorf und ohne die mächtigen Anregungen durch Courbet in Paris ebensowenig zu denken wie Paál ohne die Landschaftskunst von Fontainebleau, deren Richtlinien er so gehorsam folgte, daß ein vor sechs Jahren in französischer Sprache erschienenes Buch über ihn von seinem Landsmann Béla Lazár auf dem Titel Paál schlechthin als »un peintre hongrois de l'école de Barbizon« bezeichnet. Im allgemeinen wird der Künstler der Gefolgschaft Rousseaus zugezählt; die Reihe der zarten und stimmungsvollen Waldlandschaften, die man jetzt von ihm sieht, zeigt jedoch, daß er sich von der kraftvollen Formanschauung dieses Meisters gern zu dem Lyrismus Corots flüchtete. Munkacsy präsentiert sich nicht mit Werken von der Gruppe, die ihn zu Lebzeiten vor allem berühmt gemacht haben, also nicht mit Genreszenen von sensationellem Aufputz oder Historienstücken, sondern mit solchen Arbeiten, die ihn als einen bedeutungsvollen Mitkämpfer in der vorwärtsweisenden Bewegung von 1870 kennzeichnen: mit Landschafts- und Figurenstudien, in denen sich seine kräftige, persönliche Art kundgibt. Man hat seit Jahr und Tag in Berlin von Munkacsy so wenig gesehen, daß die schwere Tonmalerei, die dunklen Hintergründe, der beherzte, zupackende Realismus, der breite, souveräne Strich dieser Stücke jetzt lebhaft überrascht und fesselt. Besonders pikant ist es, an dieser Stelle, im Hause der Sezession, bei solcher Gelegenheit einmal wieder klar die Fäden zu erkennen, die von hier aus zu Max Liebermann führen, der in seiner Frühzeit, namentlich während seines ersten Pariser Aufenthaltes, wie bald viele andere jüngere Deutsche, in den Bann Munkacsys geriet. Die Studie einer alten Frau läßt unmittelbar an die verschrumpelten Weiber von Liebermanns Gänserupferinnen denken, und an dem schönen, großen Landschaftsbilde des Kolpacher Parkes (1876) kann man studieren, wie Munkacsys malerischer Vortrag, wie seine Lichtführung und seine Behandlung des Grün von Bäumen, Büschen und Wiesen auf Liebermann gewirkt haben. Ein Altersgenosse von Munkacsy und Paál (die beide 1846 geboren waren) ist *Paul Merse von Szinyei,* der gleichfalls um 1870 seine ersten ausgezeichneten Bilder malte, der sich dann, nach 1878, fast zwanzig Jahre lang der Kunst entfremdete, um sich dem öffentlichen und politischen Leben seiner Heimat zu widmen, und der dann am Ende des Jahrhunderts plötzlich zu seiner Jugendliebe, der Kunst, zurückkehrte, um nun die unverstandenen und vergessenen Werke der Frühzeit wieder hervorzuholen, die plötzlich große Erfolge davontrugen und ihrem Schöpfer weithin hallenden Ruhm einbrachten. So frisch und regsam die Kunst Szinyeis auch heute noch sich präsentiert: der Schwerpunkt seiner Lebensarbeit liegt doch in jenen vorzüglichen Gemälden und Studien seiner ersten Epoche, die mit breit und keck gemalten Stücken, bald von feiner und harmonischer Tonigkeit, bald von flimmerndem Kolorismus, im Jahre 1869 einsetzte. Die Krone dieser Arbeiten ist die prächtige »Landpartie« von 1876, die schon vor einigen Jahren im Münchner Glaspalast wiederauftauchte und allgemein entzückte, eine weniger geniale, aber solide gemalte Variation des Picknick-Themas, das Manet und Monet in ihren Dejeuners sur l'herbe behandelt hatten. Man sieht eine Gesellschaft von vier Herren und zwei Damen, die sich auf dem Wiesenplan eines sanft ansteigenden Hügels zu frugalem Mahle und heiter-schwärmerischem Gespräch niedergelassen haben, wobei ein rotes und ein rotbraunes Tuch, eine hellrosa und eine weiße, blaudurchschimmernde Damentoilette, ein hellbrauner Herrensamtrock, die weißen Servietten, die blitzenden und farbigen Geräte und Speisen, der frische grüne Rasen, die Wiesenblumen und das Blau des Himmels ein reizendes Farbenbukett ergeben, während die laue Luft einen schönen Sommermittags darüber hinweht und alle diese koloristischen Elemente zu einer Einheit zwingt. Als ein reifes und tüchtiges Talent bewährt sich *Fritz Strobentz,* dessen Porträts und Frauenakte durch ihre sorgsam bedachten Akkorde aus blonden, grauen und kühlen hellbraunen Tönen überaus anziehend wirken. Neben ihm steht *Julius Kosztolanyi* mit seinen hellen und luftigen Ansichten dalmatinischer und italienischer Gärten, Parks, Häusergruppen und Landschaftsausschnitte. *Karl von Ferenczy,* dessen Name zurzeit in Ungarn hoch im Kurse steht, interessiert mehr durch seine frischen und sonnigen

Landschaftsstücke als durch seine Porträts und größeren Kompositionen, die einigermaßen konventionell gehalten sind. Namentlich eine »Frühlingslandschaft« von 1903, ein ganz einfaches Motiv: ein aufsteigender Hügel, dessen gelbe Erdfarbe vom aufkeimenden Grün unterbrochen wird, ist in ihrer herben Frische ungemein sympathisch. Das größte Interesse bietet eine Kollektion von *Josef Rippl-Rónai*, der wiederum ein treuer Schüler der Franzosen war, lange Zeit in Paris lebte und sich dort so akklimatisiert hatte, daß man in den Münchner Internationalen, wo er wiederholt auftrat, immer erstaunt war, ihn nicht im französischen, sondern im ungarischen Saale zu finden, der aber seit einiger Zeit in seine Heimat zurückgekehrt ist und nun tatsächlich jenen nationalen Einschlag zeigt, den man sonst so schmerzlich vermißt. Auch jetzt verlor Rippl-Rónai nicht die malerische Kultur, die er sich in Frankreich angeeignet hatte, aber als er daran ging, die Landschaft, die Häuser, die Stuben, die Menschen Ungarns zu schildern, die er mit verjüngter Liebe betrachtete, sich in die ganze heimatliche Atmosphäre wieder einzuleben, für die er eine neu erwachte Zärtlichkeit empfand, nahmen seine Bilder ganz von selbst auch in der künstlerischen Auffassung und in der Farbe einen eigenen Klang an. Etwas von den heiteren und bunten Farben ungarischer Volkstrachten und -geräte, in denen ein helles Rot und ein lautes Grün ebenso herrschen wie in der magyarischen Flagge, lebt auch in diesen Bildern. Man sieht z. B. Interieurs, die in ihrer ganzen Manier an junge Franzosen, wie Vuillard, denken lassen, und die dennoch mit vielen Tropfen Ungarweins gesalbst sind; etwa so, wie manche Dänen und Schweden das in Paris Gelernte im heimatlichen Sinne verwerten und ummodeln, nur daß das sonnige Land jenseits der Leitha mehr Anlaß und Mut zu blendender Helligkeit und leuchtenden Farben bietet. Vom übrigen interessieren besonders die geschmackvollen Stilleben von *Stefan Csok, Franz v. Hatvany* und *Adolf Fenyes*. Ferner die kräftig gemalten ungarischen Ausschnitte von *Isaak Perlmutter*, dessen großes Bild einer jungen Bauernmutter eine starke Talentprobe darstellt, und die ein wenig weich zerfließenden Frauengestalten von *Johann Vaszary*. Einen etwas gewollten Nationalismus, der sich jedoch mehr in Äußerlichkeiten erschöpft, treibt die sogenannte »Gruppe von Gödöllö«. Zu ihr gehört u. a. ein Zeichner, Graphiker und Illustrator wie *Alexander Nagy*, der sich aus deutschen und Beardsley-Anregungen eine nicht sehr selbstständige Manier gebildet hat, oder ein Stilist wie *Aladar Körösföi*, der aber oft an die Grenze des Leeren gerät. Interessanter sind die Tapisserien in einer an nationale Überlieferungen anknüpfenden Technik, die man im Saale dieser Gruppe sieht, die überhaupt zum Kunstgewerblichen neigt. Ein Kapitel für sich aber bildet eine Schar von höchst wilden, exzentrischen und lärmenden jungen Leuten, die nun mit unerschrockenem Radikalismus beweisen, daß man in Ungarn, wie man einst Rousseau, Corot, Courbet studierte, heute Cézanne, Gauguin und Munch nachzuahmen weiß. Die Lehren des Neoimpressionismus haben in den Köpfen dieses gewiß nicht unbegabten, aber herzlich unselbständigen Nachwuchses wahre Verheerungen angerichtet, und man wird abwarten müssen, ob sich aus den Arbeiten dieser *Bela Szobel, Desiderius Czigany, Bela Ivanyi-Grünwald, Karl Kernstok, Edmund Márffy, Desiderius Orbán, Bartholomäus Pór*, und wie die anderen unbekannten, sich unserer Zunge und gar unserer Feder oft genug widersetzenden Namen alle lauten, einmal etwas Klares und Reifes ergeben wird. Wenn man Einzelheiten, wie die Studie einer Mutter mit ihrer Tochter von Czigany, eine Landschaft »Am Fuß der Berge« von Ivanyi-Grünwald oder eine an Munch erinnernde Porträtzeichnung von Orbán betrachtet, so wird man zu Hoffnungen ermutigt. Aber die extravaganten Sprünge und absichtlichen Verblüffungen muß man sich in Budapest langsam ebenso abgewöhnen, wie in Paris und Berlin.

Frankfurt a. M. Hier wird jetzt die **Arbeiter-Dilettanten-Ausstellung** gezeigt, deren Urheber Dr. A. Levenstein ist. Daran soll sich eine Spezialausstellung für Frankfurter Arbeiter schließen.

o **Elberfeld.** Im städtischen Museum wurde eine **französische Ausstellung** eröffnet, in der Gustave Courbet mit einer größeren Kollektion vertreten ist, ferner die bedeutendsten impressionistischen Meister wie Manet, Monet, Sisley, Renoir, Pissarro, auch Maurice Denis und die jüngste Pariser Schule. Am 16. Februar hielt J. Meier-Graefe einen Vortrag über das Thema: »Courbet und die moderne französische Malerei«.

o **Köln.** Eine gewählte Ausstellung von Originalgemälden von **Hans von Marées** eröffnete soeben der Kölner Kunstverein. Eine Übersicht über die Meister der *Berliner Karikatur*, unter denen Baluschek und Zille am besten die Tradition aus den Hosemann-Tagen weiterführen, gibt eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts im Wallraf-Richartz-Museum. »*Schweizer Kunst*« ist im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums vertreten; außerdem findet man dort eine sehr bemerkenswerte keramische Sonderausstellung von Reinhold Merkelbach in Höhr (Westerwald).

Ein kleiner, von Muthesius elegant ausgestatteter **Salon für graphische Kunst** ist in Berlin im Hotel Adlon eröffnet worden. Es wird darin eine **Ausstellung französischer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts** gezeigt, aus der zwei farbige Blätter von Janinet nach Watteau, die vier Bacchanale von Fragonard, gute Boucher-Interpretationen von Demarteau hervorgehoben seien. Es fehlte in Berlin bisher an einer Handlung für Graphik, die den Bedürfnissen des Liebhabers entgegenkommt, indem sie selbst auf gute Qualität hält. Es ist zu hoffen, daß *Charles A. de Burlet*, der der Besitzer ist, auch ein verständnisvolles Publikum findet. Denn sein Beispiel könnte anderen Mut machen, und Berlin könnte doch einmal eine Kunsthandlung bekommen, die moderne Graphik in größerem Stile und weitestem Umfange pflegt. Gerade auf dem Gebiete der graphischen Künste steht Berlin gegen andere deutsche Städte, wie vor allem Dresden und München, aber auch Leipzig und Stuttgart, bisher immer noch weit zurück. *G.*

⊙ In dem ehemaligen **Verrocchiokabinett des Kaiser-Friedrich-Museums**, das seit der Umordnung in der Abteilung der italienischen Plastik leersteht, findet zurzeit eine kleine **Ausstellung von Bildern Antoine Pesnes** aus österreichischem Privatbesitz statt. Das Hauptstück ist ein Porträt seines Schwiegervaters Dubuisson, das beste zwei sehr reizvolle Kinderbildnisse. Auch zwei Stilleben von Dubuisson sind ausgestellt.

Berlin. Die **Ausstellung orientalischer Buchkunst** im Lichthof des Kunstgewerbemuseums gibt einen überraschenden Überblick über den reichen Schatz islamischer Buchmalerei, der in Berliner Besitz vereinigt ist. Von öffentlichen Sammlungen ist das Kunstgewerbemuseum selbst, das Völkerkundemuseum und die Kgl. Bibliothek an der Ausstellung beteiligt. Das Hauptkontingent aber stellten die Privatsammlungen von Sarre, Walter Schulz und Freiherr Max von Oppenheim. Historisch von besonderer Wichtigkeit sind die Funde der Turfan-Expeditionen, deren Handschriften und Miniaturmalereien hier zum erstenmal im Zusammenhang mit der späteren Buchkunst Vorderasiens vorgeführt werden. Indisch-buddhistische Einflüsse kreuzen sich in Turkistan mit sassanidischen und chinesischen, und die manichäischen Manuskripte der

Gegend, die in wunderbarer Frische der Farben in dem Wüstensande sich erhalten haben, müssen uns als die Vorstufen der späteren persischen Buchmalerei gelten. Beispiele dieser selbst sind erst aus dem späteren 15. Jahrhundert in größerer Zahl vorhanden. Interessant ist eine Kosmographie der Sammlung Sarre. Das künstlerisch reifste und schönste sind die goldenen Pinselzeichnungen, die geschriebene Seiten umrahmen, in der geistreichen Erfindung an Dürers berühmtes Gebetbuch gemahnend. Die Sammlungen Schulz und Sarre besitzen gleich vorzügliche Serien der Art, die dem 15. und 16. Jahrhundert angehören. Ins 17. Jahrhundert führt die Kunst des Ali Riza Abbassi, eines der wenigen Maler, deren Persönlichkeit heute schon greifbar erscheint. Die Ausstellung enthält eine beträchtliche Zahl seiner Arbeiten, zumal sehr feiner farbloser Skizzen. Auch seine Schule ist gut vertreten. Die Höhe der persischen Buchmalerei ist aber mit ihr bereits überschritten. Eine eigene Entwickelung macht die orientalische Miniaturkunst in Indien durch, wo sich unter dem Einfluß der prunkvollen Hofhaltungen der mongolischen Fürsten eine reiche buntfarbige Kunst entfaltet. Landschaft und Porträt spielen eine größere Rolle. Europäische Einflüsse führen im 17. und 18. Jahrhundert die ursprünglich rein persische Kunst in ganz neue Bahnen. Die Tradition dieser Buchmalerei ist in Indien noch heute nicht erloschen. Das moderne Indien besitzt Künstler, die die alte Kunst des Orients im Sinne der linearen Schönheit englischer Präraffaeliten umzubilden versuchen. Es ist schade, daß man nicht einige Arbeiten dieser Künstler in der Ausstellung zeigen konnte. — Für den Orientalen, den Ostasiaten sowohl wie den Perser ist die Schrift beinahe wichtiger als das Bild. Die Sammlung Oppenheim bietet im besonderen für das Studium der islamischen Schreibkunst ein reiches Material. Vom ältesten Kufisch bis zu den jüngsten Schriftarten Marokkos und der Türkei sind alle Typen in guten Proben vorhanden. Eine besonders schöne Handschrift ist die Kopie eines Granadiner Koran des 15. Jahrhunderts in reinstem Alhambrastil. Das reichste sind die prunkvollen Vorsatzblätter eines großen Koran. Endlich sind noch die Einbände zu erwähnen. Sowohl die reichen persischen Lederarbeiten wie die indischen Lackmalereien sind in zahlreichen, trefflichen Beispielen vertreten. Besonders hervorzuheben ist die Sammlung ägyptischer Einbanddeckel des 14.—16. Jahrhunderts mit geometrischen Mustern, die die Formen von Holzintarsien wiederholen, und mit Arabeskenornament, aus dem Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums. Schließlich sei auf den außerordentlich sorgfältig gearbeiteten Katalog mit einem Worte hingewiesen, der die Orientierung innerhalb der Ausstellung sehr erleichtert. *Glaser.*

In **Interlaken** wird auch in diesem Jahre eine kleine **internationale Kunstausstellung** eröffnet werden. Max Buri, Ferdinand Hodler und Albert Silvestre haben die Leitung übernommen. Die Veranstaltung wird am 15. Juli beginnen.

Die **Internationale Kunstausstellung in Buenos-Aires** zur Zentenarfeier der Unabhängigkeit Argentiniens hat über zwei Millionen Francs zur Erwerbung von Kunstwerken bestimmt. Die Eröffnung der Ausstellung ist auf den 9. Juli verschoben worden. Anmeldungen bezw. Einsendungen werden bis zum 30. April resp. 15. Juni entgegengenommen.

f- **Die X. schweizerische nationale Kunstausstellung** ist auf die Zeit vom 30. Juli bis 30. September 1910 nach **Zürich** angesetzt. Angenommen werden Werke lebender schweizerischer Künstler im In- und Auslande und Werke seit der letzten nationalen Kunstausstellung gestorbener schweizerischer Künstler. Anmeldung bis spätestens 1. Juni beim Generalsekretär, Chr. Düby, Sekretär des eidg. Departements des Innern in Bern.

SAMMLUNGEN

o **Mannheim.** Mehrere Mannheimer Bürger haben für die neueröffnete Kunsthalle Manets berühmtes Bild »Erschießung Kaiser Maximilians« um 90000 Mark erworben.

Magdeburg. Das Kaiser-Friedrich-Museum erwarb von *Wilh. Trübner* den »Schottenjungen«, von *Karl Haider* das »Frühlingsgewitter« und von *Karl Schuch* ein Entenstilleben. Das Trübnersche Bild gehört zu den bedeutendsten Leistungen seiner mittleren Zeit. Es ist das zweite Exemplar des »Schottenjungen«, der vor einem Figurenteppich steht; das erste von 1891 ist bekannter, weil es bei Fuchs und in den Künstlermonographien bereits publiziert ist. Das Problem, eine lebendige Gestalt vor einen Gobelin zu stellen und den Kontrast zwischen ihr und den gewirkten Figuren herauszuarbeiten, ist aufs wundervollste gelöst; besonders herrlich der weiche, seidige Auftrag in den Fleischpartien des Knaben. Das Ganze spielt koloristisch zwischen Rot und Dunkelgrün (oliv), und die Vermittelung des plastischen mit dem dekorativflächenhaften Element ist in der echt Trübnerschen Weise aufs schönste gelungen. — Von seinem Genossen bei Leibl, Karl Schuch, gibt das Entenstilleben mit seinen dunkelbraunen, etwas trüben Tönen eine sehr gute Vorstellung. Ebenso ist Haider durch die Gewitterlandschaft charakteristisch vertreten. Er gibt ein ansteigendes Waldgebirge, an dessen Fuß eine noch sonnbestrahlte Wiese in lebhaftem Gegensatz zu dem schwarzen Himmel über den Gipfeln tritt. Kann der etwas zähe, grüne Grundton, wie so häufig bei Haider, nicht durchaus befriedigen, so entschädigt dafür die reine und klare Zeichnung und die Liebe, mit der die Landschaft und ihre Stimmungen erfaßt sind, aufs reichlichste. *P. F. Schmidt.*

o **Aachen.** Von dem wichtigen, von Direktor Dr. H. Schweitzer herausgegebenen Werke »**Die Skulpturensammlung des städtischen Suermondt-Museums zu Aachen**« ist soeben der zweite Band erschienen.

In **Bautzen** haben die Stadtverordneten nunmehr endgültig die **Errichtung eines Museums** auf dem Kornmarkte beschlossen. Bereits im Jahre 1907 waren für den Bau 325000 Mark bewilligt worden. Dadurch wird es möglich sein, die Sammlungen der Stadt in würdiger Weise unterzubringen, der unter anderen 1902 Kommerzienrat Weigang eine Kollektion von 200 Gemälden geschenkt hat.

+ Das **Museum der bildenden Künste in Budapest** erwarb von der Kunsthandlung Thannhauser in München eine Anzahl der jüngst ausgestellten Zeichnungen von Max Mayrshofer.

VEREINE

In der Februarsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Professor Wölfflin über das Problem der Licht- und Schattengebung beim Photographieren plastischer Kunstwerke. Als Richtschnur für die Art, wie die Zeitgenossen selbst Skulpturen gesehen haben, können gleichzeitige gemalte Plastiken dienen, wie sie auf Außenseiten von Flügelaltären vorkommen, so die beiden Johannes des Genter Altars. Ein allgemeineres Indizium gibt die Entwicklung des malerischen Sehens überhaupt. Man darf eine Plastik der Frührenaissance nicht mit starken, effektvollen Schatten photographieren, wie sie erst der Barock zu sehen lernte. Auch der Lichteinfall ist vorsichtig zu studieren, wobei noch festzustellen wäre, ob für die Plastik mit der gleichen Regelmäßigkeit, wie es in der Malerei der Fall ist, das Licht von links beabsichtigt war. Auf alle Fälle zu vermeiden sind schwere

Schlagschatten in Reliefs, die immer falsche Wirkungen ergeben. In einer Reihe von Gegenüberstellungen von Photographien gleichzeitiger Skulpturen und Gemälde zeigte der Vortragende sodann, wie die vom Künstler gewollte Lichtführung in den verschiedenen Epochen zu denken ist. Die plastische Madonnendarstellung Verrocchios läßt sich unmittelbar mit der gemalten konfrontieren. Für die Aufhellung der Schatten, wie sie die zweite Hälfte des Jahrhunderts liebt, ist Baldovinetti ebenso charakteristisch wie Rossellino, die Photographie hat hier die Aufgabe, die zarten Hebungen des Reliefs herauszubringen. Ebenso wird man von Photographien der Quattrocentobüsten dasselbe Maß von Flächenbewegung verlangen müssen, das gleichzeitige gemalte Porträts aufweisen. Besonders wichtig für die Frage der ursprünglich beabsichtigten Lichtführung sind die am alten Ort erhaltenen Skulpturen. Die Mediceerkapelle ist das berühmteste Beispiel. Auch hier aber ist bei Einfall direkten Sonnenlichtes die Beleuchtung wechselnd und von der Tageszeit abhängig, so daß zufällige und falsche Schattenwirkungen entstehen können, wie sie manche Photographien in der Tat aufweisen. Erst der Barock erfand dann die Lichtschlöte, die einen stets gleichförmigen Lichteinfall sichern, so ist etwa Berninis hl. Therese unmöglich mehr falsch zu photographieren. Endlich ist auch auf Hinweise in der gleichzeitigen Literatur zu achten. Lionardo z. B. sagt, man solle beim Zeichnen nach Gips das Kerzenlicht durch einen Schirm fallen lassen, um eine mildere Beleuchtung zu erzielen. Im allgemeinen ergab sich, daß die italienischen Photographen bisher die relativ besten Leistungen aufzuweisen haben, insbesondere gegenüber der großen Bruckmannschen Publikation der Plastik in Toskana. Wie ein Kapellmeister sich seiner Interpretation eines Musikstückes rühme, so stehe zu hoffen, daß immer mehr der Ehrgeiz der Photographen sich ausbilden werde, nicht nur überhaupt Aufnahmen, sondern denkbar vollkommene Wiedergaben von Kunstwerken herzustellen.

Im Anschluß an den Vortrag zeigte Herr Stoedtner eine Reihe seiner Aufnahmen und erläuterte die Bedingungen, unter denen sie zustande gekommen sind. Er wies besonders auf die Schwierigkeiten hin, die Aufnahmen in Kirchen bereiten, und führte als Beispiel an, daß es beim Photographieren von Pachers Wolfgangaltar nötig gewesen sei, die hohen Chorfenster von außen zu verhängen, und zum Teil mit Blitzlicht zu arbeiten, um die Schatten des tiefen Schreines aufzuhellen.

Herr Cohen sprach sodann über das Thema des Braunschweiger Monogrammisten, indem er im Gegensatz zu Diez, der in der Novembersitzung der Gesellschaft für Glücks Theorie der Identifizierung mit Jan van Amstel eingetreten war, die Gründe für die alte Eisenmannsche Meinung, der Unbekannte sei Hemessen, hervorhob. Sehr unwahrscheinlich sei die Annahme, Jan van Amstel habe an Werken Hemessens mitgearbeitet, die die Übereinstimmungen der kleinfigurigen Hintergründe bei Hemessen mit den Werken des Monogrammisten erklären solle. Die Verschiedenheit der großen und kleinen Figuren sei auch bei Breughel zu konstatieren und fordere durchaus nicht die Deutung auf zwei ausführende Hände. Eine dem Tobiasbilde im Louvre sehr ähnliche Beweinung in Mainz sei 1555 datiert, hier könne Jan van Amstel nicht mehr in Frage kommen, da dieser 1540 gestorben sei. Einstweilen sei die Hemessen-Theorie wahrscheinlicher, zumal von Jan van Amstel kein beglaubigtes Bild erhalten sei. — Herr Diez gab zu, daß die Annahme der Mitarbeit Amstels an Bildern Hemessens mit dem Hinweis auf den ähnlichen Fall bei Breughel stark erschüttert sei. Die allerdings nicht strikte zu beweisende Theorie Glücks sei ihm sehr annehmbar erschienen, jedoch bleibe weiteres abzuwarten.

O.

STIFTUNGEN

Stipendium für Maler. Der Wettbewerb um das Stipendium der *von Rohrschen Stiftung*, deren Preis in einem Stipendium von 3600 Mark zu einer Studienreise besteht, ist soeben für das Fach der Malerei eröffnet worden. Bis zum 29. Oktober dieses Jahres sind Studien und Arbeiten, deren Gegenstand freigestellt ist, an die Königliche Akademie der Künste einzusenden. Die Zuerkennung des Preises erfolgt im Monat November 1910.

FORSCHUNGEN

⊙ Den Namen **Andrea Castagno** trägt seit kurzem die Himmelfahrt Mariä im Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 47a), die von Crowe und Cavalcaselle Falconetto genannt, dann lange als »Schule von Murano« bezeichnet, in dem neuesten Katalog als »Art des Cosimo Rosselli« ging. Die Attribution stammt von Conte C. Gamba, der das Bild mit dem von Albertini und Vasari erwähnten, von Baldinucci ausführlich beschriebenen Altargemälde Castagnos in der Kirche S. Miniato fra le Torri identifizierte. Die 1449—50 gemalte Assunta ist das einzige heut bekannte Tafelbild Castagnos.

⊙ Über die **Farbenuntersuchungen an der Florabüste** hielt Professor Raehlmann am 24. Februar im Hörsaal des Kunstgewerbemuseums einen Vortrag. Er gab einleitend die Hauptprinzipien seiner Untersuchungsmethoden an, die sich erstens auf das Bindemittel beziehen, das in der alten Malerei eine spezifische Struktur besitzt, zweitens auf den schichtenweisen Auftrag der Farben, drittens die mechanische Beschaffenheit der Farbsubstanz und viertens deren chemische Zusammensetzung. Der Vortragende zeigte eine Reihe von ihm angefertigter Präparate von Stückchen der Farbschicht von der Florabüste und von alten Gemälden, an denen er darlegte, daß das Bindemittel der Florabemalung nicht Terpentinöl sei, wie von Lucas jr. angegeben worden, sondern das der alten Malerei, daß ferner in dem Bindemittel grobe Farbpartikel suspendiert seien, während die heute verwendeten Farben aufs feinste verrieben sind. Den Hauptwert legte er aber auf das Vorkommen eines bräunlichen Farbstoffes, der Roccella, der aus einer an den Küsten des Mittelmeeres gedeihenden Flechtenart gewonnen wird. Der Farbstoff wurde von Venedig nach den Niederlanden gebracht und dort als »holländische Orseille« gehandelt. Er komme im 14.—16. Jahrhundert ganz allgemein vor, während er später aus der Maltechnik verschwinde. Unter dem Mikroskop ist die Roccella bei vierhundertfacher Vergrößerung an der Netzform des Pilzmycels leicht zu erkennen. Aus dem Vorkommen dieses Farbstoffes sowohl in der Bemalung des Kopfhaares wie in den tieferen Schichten unterhalb des Blau des Gewandes sei der Schluß auf das Alter der Büste sowohl wie des Kopfes zu ziehen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 19. 11. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LUDWIG HEVESI

Geboren 20. Dezember 1843 in Heves (Ungarn)
Gestorben 27. Februar 1910 in Wien

Ergriffen stehen wir vor der finstern Pforte: ein Mann, in dessen Wesen sich philosophische Festigkeit mit Freude an des Lebens Farbenspiel paarte, hat sich mit ruhiger Hand, ohne Zeichen der Erregung, ohne erkennbaren Grund in aller Stille erschossen —

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

* * *

Seit langen Jahren lebte Ludwig Hevesi in Wien, behaglich logiert in der inneren Stadt. Wenn er dann so von der Walfischgasse langsam über die Straßen ging, behäbig, mit kurzen schiebenden Schritten, den Zylinder von dem voll umrahmten Gesicht ein wenig zurückgeschoben, den finstern Blick des Humoristen ins Nachdenkliche verloren — da war er schon so etwas wie eine Wiener Figur geworden. Erst wenn man bei ihm saß, gab er sich als der behagliche Plauderer, der er von Natur war. Eine Feinheit war in ihm und eine Courtoisie; er lärmte nie und er drängte sich nie auf; langsam sprach er und mit Überlegung. Die gerundete Statur reichlich mittelgroß und sorgfältig gepflegt in der äußeren Erscheinung; ein kräftig dunkelrotes Gesicht in dem blond-grauen, etwas romantischen ungarischen Vollbart steckend; darüber eine wohlgebildete Stirn unter starkem vollen, lässig sich legendem Haar. Sein Auge hatte eine ungemein reizende Mischung von Schelmerei und herzlicher Wärme. Und dazu eine schöngebildete Hand.

So saß Ludwig Hevesi an seinem Lieblingsplatz, dem Schreibtisch. Denn er hatte den furor scribendi; er schrieb nicht, weil er es bezahlt bekam, nicht weil er sollte, — er schrieb, weil er mußte. Er hatte die literarische Leidenschaft. Leicht liefen ihm die Worte aus der Feder. So ein Hevesisches Manuskript war in einem Zuge heruntergeschrieben, und ebenso reinlich sahen seine Korrekturbogen aus. Ihm fiel eben noch immer etwas ein. Dies muß besonders gesagt werden, weil seine Arbeiten sich manchmal so lasen, als wenn er Einzelnes sehr weit hergezogen hätte. Es war auch weit her, aber er hatte das längst eingespeichert und assimiliert. Sein Ehrgeiz war, über Kunst mit Kunst zu schreiben, und es ist wohl sicher, daß es unter den regelmäßigen täglichen Kunstschriftstellern heute keinen zweiten gibt, der jede neue Erscheinung mit so viel begieriger Liebe durchdringt, mit einer solchen Fülle von Erinnerungsbildern vergleichen kann, mit einer solchen Belesenheit in das zuträgliche literarische Klima versetzt, und all dem mit einer solchen Schnelligkeit eigentümlichen Ausdruck zu geben vermag.

Er liebte die Bonmots (leider auch manchmal den Kalauer; das war noch sein peinlicher Erderest von der älteren Schule her). Aber meist verließ ihn sein guter Geschmack nicht; so fällt mir z. B. eben eine reizende Wendung von ihm ein: »Das ist auch so ein Bild, das einem nicht zu einem Auge herein und zum andern herausgeht.«

Nun soll aber noch das Schönste von ihm gesagt sein: daß er nicht rezensierte, sich blähte, das Barett des Richters sich aufstülpte — nein, er war kein Kunstkritiker, er war ein Kunsterklärer, ein Kunstverkünder.

Sein Schwarm und sein Überschwang war alles Neue und Eigene. Ihm war der Wille zum Neuen und Persönlichen oberstes Gesetz in der Kunst; er war imstande, den wildesten Klimt dem besten Knaus vorzuziehen. Und dies alles aus einer tiefen, historischen Bildung heraus, die ihn schon vor dreißig Jahren zum Prediger für die Anerkennung der Waldmüller und Kriehuber, der Danhauser und Füger machte. Aber erst seit der Gründung der Wiener Sezession hatte er ganz sein Herz entdeckt, und es war ihm kein Geringes, daß gerade er dem Hause der Wiener Sezession die weithin leuchtende goldene Inschrift geben sollte: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.«

Eine besondere Vorliebe hatte er für das persönliche historische Detail und liebte es mit solchen nur den allerwenigsten bekannten kleinen Menschlichkeiten seinen Feuilletons über Lebendiges und Totes einen Perlenschimmer zu geben. Er hatte aber auch einen großen Schatzbehalter, mit dem er seine Bildung und seine Phantasie dauernd befruchtete: das war seine in vierzig Jahren gesammelte Bibliothek — sein Irrgarten, in dem er Freunde gern voll Stolz spazieren führte. Da waren ganze Reihen gewisser Kuriosa. Zum Bei-

spiel war Utopia eine seiner Provinzen. Oder er zog ein dünnes Heftchen heraus, auf dem stand: »Über das Schmatzen der Leichen in den Gräbern«; oder eine Spezialität der klassischen Epoche, jene Empfänge berühmter Männer im Olymp. Auch das echte Originalwerk des ewig sich verewigenden Kyselak hatte er eines Tages aufgestöbert. Doch das waren nur die Kleinen von den Seinen. Die tägliche Nahrung sog er aus den Abteilungen, wo in Tausenden von Bänden alle guten Europäer vereinigt waren. Er sammelte nämlich nicht bloß Bücher, er las sie auch.

Der Boden seiner Tätigkeit war das Referat über die Bildende Kunst und das Burgtheater für das Wiener Fremdenblatt, eine außerhalb Wiens weniger bekannte, dort aber höchst einflußreiche, ein bißchen altväterisch anmutende Zeitung. Hier war er seit 35 Jahren Mitarbeiter. Daneben schrieb er dort und im Pester Lloyd regelmäßig amüsante Sonntags-Feuilletons, zu denen er sich weniger von Problemen des Tages entzünden ließ, als von den krausen Einfällen seiner Phantasie. Neben dieser legitimen Berufstätigkeit lief eine erhebliche schriftstellerische Produktion — in früheren Jahren mehr belletristischer Art (sein in viele Sprachen übersetzter ungarisch geschriebener »Andreas Jelki« ist in seinem Vaterlande noch heute eine der beliebtesten Jugendschriften); in den letzten zwei Dezennien überwog das Kunstfeuilleton. Ver Sacrum, Kunst und Kunsthandwerk und seit zehn Jahren unsere Kunstchronik und Zeitschrift für Bildende Kunst waren seine hauptsächlichen periodischen Veröffentlichungsstellen. Das Beste, was er hier und dort geschrieben hat, findet sich vereinigt in den zwei dicken Bänden »Acht Jahre Sezession« und »Altkunst-Neukunst«. Dazwischen hat er sich noch zu einer überdauernden Arbeit gesammelt: Zu dem 1902 erschienenen Bande »Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert«, dem wichtigsten geschlossenen Buch, das es über dieses Thema gibt. Im vorigen Jahre war die Arbeit an dem offiziellen Werk über Rudolf Alt seine Hauptsorge. Als ich ihn im November zum letztenmal besuchte, zeigte er mir den schon dick angeschwollenen Manuskriptpacken und das große Briefmaterial, das er dazu durcharbeiten mußte. Wenige Wochen vor seinem Ende schrieb er dann, daß er noch einzelne Details brauche über Bilder Alts, die nach Rußland gekommen seien. Wie man hört, soll er aber dieses im Auftrag des Österreichischen Ministeriums verfaßte Werk im Manuskript so gut wie abgeschlossen haben.

Er war Junggeselle und ging wenig in Gesellschaft. In seinen jungen Jahren hatte er eine Weile Medizin und Philosophie studiert; später, als er sich der Kunstschriftstellerei widmete, sogar Malstudien gemacht, um das Technische begreifen zu können. Von seinen Leistungen dachte er nicht gering und hielt sich für das, was er war. Die Fachmenschen und die Zünftigen liebte er nicht. Wenn einer über den »Journalisten« die Achsel zuckte, so meinte er: Wie froh werden Die in 200 Jahren sein, wenn sie diese authentischen Quellen für ihre Kollegien »entdecken« werden.

Von unendlicher Liebenswürdigkeit und Bereitschaft war er im schriftlichen Verkehr; ich habe heute in unserem durch zehn Jahre sich rankenden geschäftlich-persönlichen Briefwechsel gestöbert und habe mit Rührung gefühlt, daß wir den freundlichsten der Freunde verloren haben.

* * *

Das war Ludwig Hevesi. So hat er gelebt — so hat er in irgend einem dunklen Drange die Schwelle überschritten . . .

Sag es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleicht verhöhnet:
Das Lebendge will ich preisen,
Das nach Flammentod sich sehnet.
— — — — — — — — —
Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt des Lichts begierig
Bist du Schmetterling verbrannt.

GUSTAV KIRSTEIN.

DIE FRANZÖSISCHE AUSSTELLUNG IN ELBERFELD

In seinem besten Buche, den »Impressionisten«, hat Meier-Gräfe einmal vorgeschlagen, organische Ausstellungszyklen zu veranstalten, »bei Géricault und Delacroix anzufangen, dann die Fontainebleauer und Corot zu zeigen, dann Courbet und die Impressionisten«. Diesen letzten Teil von Meier-Gräfes Programm verwirklicht die recht gelungene Ausstellung, die Dr. F. Fries, dem Direktor des Städtischen Museums in Elberfeld, zu verdanken ist. Sie hat im ganzen Rheinlande Beachtung gefunden, was um so mehr bedeuten will, als die rheinische Presse nur in sehr unvollkommenem Maße der Aufgabe gerecht wird, auf solche *einheimische* Kunstereignisse hinzuweisen. Elberfeld hat schon einmal, vor Jahren, durch eine große Hans von Marées-Ausstellung von sich reden gemacht, die Vorgängerin der großen Veranstaltungen von München und Berlin. Seitdem hat das Städtische Museum, unterstützt von dem klug geleiteten Museumsverein, die größten Fortschritte gemacht; der ausführliche, 1908 erschienene illustrierte Jahresbericht gibt darüber erschöpfende Auskunft. Ich entgehe der Versuchung, von den trefflichen Ankäufen und Geschenken zu reden, die seit diesem Jahre hinzugekommen sind, und stelle von vornherein fest, daß ein Hauptreiz dieser provinzialen französischen Ausstellung in den zahlreichen Leihgaben aus Elberfelder Privatbesitz besteht. Wer hat bisher gewußt, daß der Freiherr August von der Heydt allein sechs vorzügliche Gemälde und Skizzen von Gustave Courbet besitzt? Daß seine Sammlung nicht nur Proben dieser uns schon altmeisterlich berührenden Kunst, sondern auch Schöpfungen von Neutönern wie Marquet, Othon Friesz und Kees van Dongen umfaßt? Von einem anderen Elberfelder Kunstfreunde, dem Geh. Kommerzienrat C. A. Jung, bemerkt man Leihgaben wie das Figurenbild von Renoir, die bekannte »Verkündigung Mariä« im Laubengang von Maurice

Denis, und das große Interieur von Lucien Simon, das freilich aus dem Rahmen der Ausstellung herausfällt, aber sicher zu den besten Werken dieses Künstlers zählt.

Courbet ist allein mit siebzehn Gemälden vertreten; dabei findet man ein Hauptwerk, »die Ringer«, aus Paul Cassirers Besitz. In Meier-Gräfes schon erwähntem Buche ist es abgebildet und mit seinen Schwächen gerecht gewürdigt. Im allgemeinen wird es hier leichter, die Linie zu den von Courbet beeinflußten deutschen Künstlern als zu den Hauptmeistern des französischen Impressionismus zu finden. Manet ist ja leider durch keine Frühwerke vertreten. Dagegen ist es einleuchtend, wieviel etwa Viktor Müller dem Meister von Ornans verdankt, wenn man das schwermütige Frauenbildnis in Weiß mit den roten Abendwolken über der See betrachtet: Darin steckt ja schon der ganze Viktor Müller! Das Kapitel Courbet-Leibl gar ist mit so viel Tinte übergossen worden, daß darüber keine Worte zu verlieren sind. Aber neben all diesen pathetisch gefärbten Naturausschnitten des Mannes, der sich selbst nicht mit vollem Rechte den »Vater des Naturalismus« nannte, kommt Manet mit nur einem Werke, der freilich vorzüglich gemalten lebensgroßen Dame in Schwarz vor lichtgrauem Grunde, nicht ganz auf. Wie schade, daß es nicht gelungen ist, aus den großen Privatsammlungen in Berlin und Hamburg noch einige gute Werke, vor allem eine Manetsche Landschaft, zu erhalten! Um so reicher sind Pissarro, Sisley, Monet gerade auf diesem Gebiete in Elberfeld vertreten. Es sind Neulinge in der Rheinprovinz, wenn man von der kleinen Auswahl absieht, die im vorigen Jahre in der Düsseldorfer Kunsthalle gelegentlich der Sonderbund-Ausstellung zu sehen war. Nichts war anziehender für den Berichterstatter, der vor kurzem das Glück hatte, die französische Ausstellung in der Berliner Akademie zu sehen, als jenes bei Courbet, dem trotzigen Nordmanne, vermißte Element echtfranzösischer Heiterkeit, ja gewisse Rokokozüge noch bei diesen kühnen Pfadfindern, vor allem jedoch bei Renoir, wiederzufinden. Mit dem schon erwähnten Figurenbilde, einem kleinen Mädchen mit Katze — der Kinderkopf ein Wunder von zartester Modellierung —, einem Blumenstück und einer duftigen Landschaft (»Villa France«) hatte Renoir eine vielseitigere Vertretung als die reinen Landschafter gefunden. Nachzügler ihrer Richtung wie Henry Moret (Paris) konnten sich daneben nicht recht halten.

Die Ausstellungsleitung hatte den kühnen Versuch gemacht, auch die letzten Ausläufer der Bewegung, die man nur in bedingtem Sinne die impressionistische nennen kann, die heutigen Nachfahren Van Goghs und Cézannes, ferner die Dekorativen im Sinne Gauguins und M. Denis' zu zeigen. Ein kleines Gemälde von Manzana-Pissarro, »Frauen am Wasser«, das stark an Gauguin erinnerte — der selbst nur durch eine nicht sehr charakteristische Marine vertreten war —, ist sogar Besitztum des Elberfelder Museums. Bildnisse von Ch. Fornerod und die monumentalen »Ägypterinnen« von Ch. Bernard mochten am meisten ansprechen. Henri-Matisse, der am meisten diskutierte dieser Künstler, von dem das Osthaus-Museum im benachbarten Hagen zwei große Leinwände besitzt, vertrat hier nur eine noch »zahme« Landschaft. Ob die Elberfelder diesen Malern, denen man in Deutschland sonst nur auf den Jahresausstellungen der Berliner Sezession und neuerdings in Münchener Kunstsalons begegnet, viel Zutrauen entgegengebracht haben, vermag ein Besucher, der nur wenige Stunden in Elberfeld zubringen konnte, nicht zu sagen. *C.*

AUS FLORENZ

Dem letzten Bericht über den Konflikt zwischen Künstlern und den Leitern der hiesigen Galerien über die Frage der Neuordnung, Neubenennung und Restauration von Bildern möchte ich noch ein Nachwort folgen lassen. Vor etwa 14 Tagen hat der Sekretär der »Società di Belle arti« in Florenz in einer Zuschrift an die Zeitungen alle einzelnen Beschwerdepunkte aufgeführt, und es verlohnt wohl, auf die gleich danach erfolgte Antwort der Galerieleiter kurz einzugehen. Unter den Neuzuschreibungen, die beanstandet wurden, befinden sich u. a.: ein Jünglingskopf, früher Leonardo genannt, nunmehr »Venezianische Schule«; die Fornarina in der Tribuna heißt nicht mehr Raffael, sondern Sebastiano, ebenso sei die »Madonna del pozzo« dem Urbinaten entzogen worden, um Franciabigio gegeben zu werden. Die »Medusa« ist dem Leonardo genommen und hängt unter den vlämischen Bildern. Das große Reiterbildnis Philipps IV. heißt statt Velazquez nur noch Rubens-Schule. Die Umtaufen im Palazzo Pitti werden summarisch behandelt, doch seien gerade Werke, die den größten Meistern zugeschrieben waren, betroffen und Künstlern zweiten Ranges oder Unbekannten gegeben. Man ginge, so raunte ein Gerücht, gar mit der Absicht um, die »Madonna della seggiola« Raffael zu nehmen, um sie der Sarto-Schule zu vindizieren.

Unter den Änderungen sind u. a. aufgeführt, daß aus der Tribuna die Parzen und das Tondo von Michelangelo, die Panciatichiporträts von Bronzino und andere Bilder entfernt worden wären; aus dem holländischen und vlamo-italischen (?) Saal habe man viele Bilder ins Magazin gebracht, dafür aber in den Baroccio-Saal Bilder genommen, die andere Zeiten ins Magazin verwiesen hatten. Die Selbstporträts seien schlecht und konfus aufgestellt!

Dieser Brief ist von einer Reihe von Künstlergenossenschaften aus allen möglichen Städten Italiens, außerdem von soundso vielen Künstlern separat unterzeichnet. Daß sich sogar der Verein der Geschäftsangestellten in Florenz zu einem Protest verpflichtet hat, veranlaßte eine große römische Zeitung zu der Frage, ob nicht auch die Dienstmädchen ihrem Unwillen öffentlich Ausdruck geben wollten!

Wirklich: difficile est satiram non scribere. Die Galerieleiter hatten eine leichte Aufgabe, diesem, sagen wir es rund heraus, Unsinn entgegenzutreten. Sie taten es in eindringlichster und ruhigster Form; ließen nur die Fakten sprechen. Was die verschiedenen Attributionen anlangt, so durften sie sich für die meisten auf das fast stets übereinstimmende Urteil der Kenner berufen, ferner darauf, daß alle diese Änderungen zumeist um Jahre zurückliegen und noch Riccis Vorgänger, Enrico Ridolfi, verdankt werden, der den Mut hatte, endlich die lächerlichen alten Schilder durch neue zu ersetzen, die der modernen Anschauung entsprachen. In einem Falle hat die Umtaufe nichts getan, als daß sie dem betreffenden Werk seinen alten Namen zurückgab: die »Madonna del pezzo« wurde

im 17. Jahrhundert als Franciabigio der großen Sammlung einverleibt, ein Teil des Nachlasses des Kardinals Carlo de' Medici. Was die »Medusa« anlangt, so hat wohl keiner mehr an Leonardo festgehalten; und Corrado Riccis Nachweis, daß es von einem vlämischen Pagen an den Großherzog Ferdinando I. geschenkt worden war und in den alten Inventaren stets als Werk der vlämischen Schule aufgeführt wird, nicht berücksichtigen, ging doch wohl nicht an. Der Jünglingskopf en face, der den Namen Leonardos ebenso zu Recht führte, als er etwa Raffael oder Sarto hätte getauft werden können, gehört nach der von Verschiedenen unabhängig geäußerten Ansicht der venezianischen Schule vom Beginn des 16. Jahrhunderts an; man dürfte ihn wohl mit den früher um Barbarj gruppierten Bildern, die wohl der Frühzeit Lottos angehören, gesellen.

Die Bilder, die man aus den Sälen zurückzog, waren mittelmäßige Stücke, denen kein Mensch nachzuweinen braucht; übrigens sind sie jedermann im Magazin zugänglich. Die andern Werke bekamen so mehr Luft und konnten besser gehängt werden. Wieder aufgenommen wurden Bilder, wie eine sehr schöne Madonna von Giulio Romano, ein Bild von Pontormo, die von Borghini gerühmte Caritas von Salviati und das von Vasari erwähnte große Bild von Rosso, ein Prachtwerk, von dessen hohen Qualitäten hier früher einmal die Rede war.

Die Behauptung, die Neuordnung der Künstlerbildnisse verwirre Schulen und Epochen, schlägt der Wahrheit direkt ins Gesicht; im Gegenteil ist die Aufstellung jetzt streng nach Schulen geordnet, was in den früheren Räumen nicht möglich war.

Das Schmerzenskind ist und bleibt die Tribuna: aber wer kennt heute all die Wandlungen, die dieser Raum in den verschiedenen Epochen hat durchmachen müssen? z. B. waren die Panciatichiporträts und der »uomo malato« von Sebastiano nur ganz kurz dort (letzterer seit 1906). Die »Parzen« von Michelangelo (!) sind nie in diesem Raume gewesen.

Das Gesagte mag genügen, um die völlige Haltlosigkeit der von den Künstlern aufgestellten Behauptungen zu erweisen. Hinter diesen steckte nichts als die Sorge der Kopisten, sie möchten in ihren Sonderinteressen geschädigt werden.

Inzwischen ist nun — und das ist das Wichtigste in der ganzen Polemik — das Gutachten der von der Regierung eingesetzten Kommission über die durch die Restaurierung angeblich entstandenen Schäden im Auszug bekannt geworden. Drei Männer bildeten sie, Künstler: Sartorio, Pogliaghi und Cavenaghi. Der erstgenannte stellt sich dezidiert auf die Seite der Künstler. Die Bilder seien unharmonisch geworden, besonders das Porträt von Moroni und die heilige Familie von Sarto im Palazzo Pitti. Sartorio bezeichnet das Firnissen als essentiellen Bestandteil bei der Ausführung eines Bildes (wer leugnet das?); diese Firnispatina bedeute den letzten Willen eines Künstlers (und die später darübergelegten Firnisschichten?). Wesentlich anders lautet die Meinung der beiden anderen, von denen Cavenaghi als der erste Restaurator Italiens, ein Mann von Weltruf in seinem Fach, besonders gehört zu werden verdient. Auch hier wird die farbige Dissonanz bei dem Porträt von Moroni — dasselbe gilt für den Beocadelli von Tizian, selbst die Porträts von Rembrandt und Salvator Rosa — hervorgehoben: doch sei von der originalen Malerei nichts verloren gegangen und keine Velaturen oder sonst etwas von der ursprünglichen Mache verschwunden. Der Restaurator habe es nur nicht verstanden, nach der Reinigung dem Bild eine Gesamtharmonie zu verleihen (das kann ich nicht finden; aber selbst wenn es so wäre, so ist das Unglück so groß nicht; das Bild gewinnt diese in wenigen Jahren wieder). Ebensowenig ließe sich von den übrigen Bildern sagen, daß sie irgendwie ernsthaft beschädigt seien; die heilige Familie von Sarto erschiene auch nach der Reinigung als besonders gut erhaltenes Werk des Meisters. Die Restaurierung des Mosti von Tizian habe dem Bild seinen ursprünglichen Charakter wiedergegeben.

Man sieht aus diesem ausführlichen Bericht über die von den verschiedenen Parteien geäußerten Ansichten, auf welcher Seite das Recht, auf welcher das Unrecht war. Man könnte damit die Angelegenheit auf sich beruhen lassen, hätte sie nicht eine betrübliche Nachwirkung. In Italien hat der Angriff durch die Presse eine gewaltige Macht: einerlei ob die Argumente gut waren oder nicht. Und so ist auch in diesem Fall die beste Initiative geknickt. Kein Wunder, wenn die jungen, von bestem Streben erfüllten Gelehrten, die an der Spitze der Sammlungen stehen, den Mut verlieren, sehen sie sich so verleumdet. Die Entscheidung über die Restaurierung ist dem Consiglio superiore übergeben; das bedeutet wohl, daß nur dann noch eingegriffen wird, wenn ein Bild in seiner Existenz bedroht ist. Wieviele Bilder durch Schichten von Firnis und Übermalungen entwertet sind, weiß nur, wer die hiesigen Galerien genau kennt. Und welcher Restaurator wird sich bereit finden, die Hand anzulegen, wenn er im voraus weiß, daß ihm Schmähungen als Dank für hingebende Arbeit zuteil werden?

Wir aber geben die Hoffnung nicht auf, daß allen Polemiken zum Trotz die trefflichen Männer, die der Zufall in Florenz vereint hat, in dem begonnenen Werk fortfahren werden. Vielleicht tröstet sie das Bewußtsein, daß diejenigen, die keine Privatinteressen unter dem Deckmantel der öffentlichen Wohlfahrt zu verbergen haben, zu ihnen stehen. *G. Gr.*

NEKROLOGE

Osman Hamdi Bei. Mit Hamdi Bei, der am 24. Februar in Konstantinopel gestorben ist, verliert die aufstrebende Türkei nicht allein einen bedeutenden Patrioten und einen tüchtigen Staatsbeamten, sondern vor allem den Organisator der Kunst und der archäologischen Wissenschaft in dem großen osmanischen Reiche. Hamdi Bei ist 1842 als Sohn des von griechischen Eltern stammenden berühmten Staatsmannes und Militärs Edhem Pascha geboren. Er hat französische Erziehung genossen und in Paris studiert. Nachdem er von 1868 bis 1870 Gouverneur des Vilajets Bagdad gewesen ist und 1873 als Delegierter bei der Wiener Weltausstellung fungiert hat, fand er 1882 Anstellung als Direktor der kaiserlichen Museen zu Konstantinopel und hat von da an während fast 30 Jahren eine für die Wissenschaft im allgemeinen sowohl wie für die seiner Heimat außerordentlich fruchtbringende Tätigkeit entwickelt. Er hat die kolossalen Vorurteile der Muselmänner gegen das Kunststudium und die Kunst überwunden; und gleichzeitig mit dem Antritt seiner Direktorstelle an den kaiserlichen Museen wurde die türkische Kunstschule 1882 in Konstantinopel eröffnet, die seiner Initiative allein zu verdanken ist und die nach kurzer Zeit schon so Hervorragendes leisten konnte, daß die Vergrößerungsbauten des Museums einem Professor dieser Kunstschule, Vallaury Effendi, und die Restauration der Sarkophage von Sidon dem Professor für Skulptur an dieser Kunstschule, Osgan Effendi, übertragen werden konnte. Den größten Ruhm für die Kulturwelt erwarb sich aber Osman Hamdi Bei durch die Ausgrabung der schon genannten Sarkophage von Saïda (Sidon). Kurz nachdem die Nachricht eingetroffen war, daß man auf

diese zwei Hypogeen gestoßen war, eilte Hamdi Bei, der die Wichtigkeit des Fundes sofort erkannte, selbst nach Sidon. Er hat sich mit unendlichen Schwierigkeiten bei der stets geldarmen türkischen Verwaltung die nicht geringen Mittel verschafft, um systematische Ausgrabungen vornehmen zu können; und unübertroffen ist die Geschicklichkeit, mit der diese 18 (21) Sarkophage aus der schwierigen Tiefe hervorgeholt, nach Konstantinopel geschafft und dort fünf Jahre nachdem sie gefunden waren, in dem neu erbauten, dem alten Tschinili-Kiosk (Fayence-Palast) gegenüberliegenden neuen Museum zur Aufstellung gekommen sind. Die Rettung dieser herrlichen Sarkophage, von denen der anthropoïde Dioritsarkophag des Tabnit Sohnes des Eshmunazar Königs von Sidon, der schwarze ägyptische, der der Klagefrauen, der lykische, der des Satrapen und endlich der unvergleichliche Alexander-Sarkophag Weltruhm besitzen, verdanken wir allein der Energie Hamdi Beis. Mit schwerem Herzen, aber im Interesse der Wissenschaft, damit die zusammengehörigen Stücke auch zusammenbleiben, ließ er den pergamenischen Gigantenfries nach Berlin ziehen. Unwilliger war er schon, als die neuen Ausgrabungen von Ephesos als Geschenk des Sultans nach Wien kamen, und entrüstet mit vielen — auch deutschen — Gelehrten, als die herrliche Fassade von M'schatta aus der Wüste nach Berlin wanderte, wo sie in dem Kaiser-Friedrich-Museum eine so unpassende Aufstellung gefunden hat. Die Bedeutung Hamdi Beis für die Archäologie und für die Konstantinopler Museen wird in treffenden Worten von Michaelis in seinen »Archäologischen Entdeckungen« (Leipzig, Seemann, 1909, S. 275) gekennzeichnet, die wir hier wiederholen: »Wenn heute der Tschinili-Kiosk des Serail und das daneben errichtete Museum zu den vornehmsten antiken Museen Europas gehören, so ist dies das ausschließliche Verdienst von Hamdi Bei, der dem Kunststudium einen Platz im türkischen Unterricht erobert hat, neben seinem Bruder Halil Edhem Bei die Antiken im weiten türkischen Reiche beaufsichtigt und sie, soweit sie nicht besser an ihren Fundplätzen belassen werden, aus ihren oft unsicheren Schlupfwinkeln nach Konstantinopel tat. Das neue Museum ward 1881 begründet; im Laufe weniger Jahre füllten sich seine hellen Räume mit ansehnlichen Antiken, bis es im Jahre 1887 durch die Erwerbungen jenes sidonischen Grabfundes, den Hamdi Bei sogleich für Konstantinopel sicherte, sich auf eine Stufe emporschwang, von welcher aus sein Glanz weit über die ganze gebildete Welt erstrahlt.« Erst vor anderthalb Jahren ist ein neuer Flügel angebaut worden, so daß der alte Tschinili-Kiosk jetzt allein als Museum orientalischer Altertümer eingerichtet werden konnte. — Hamdi Bei war übrigens auch ein gar nicht zu verachtender ausübender Künstler. Seine Malereien haben sich durchzusetzen verstanden; er ist natürlich, wie auch in seiner Erziehung, von der modernen französischen Kunst beeinflußt. Von seinen Publikationen ist in erster Linie die mit Theodor Reinach gemeinschaftlich herausgegebene »Necropole royale de Sidon« zu nennen. *M.*

PERSONALIEN

⊙ Professor **Alexander Amersdorffer,** bisher Referent für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium, wurde als Nachfolger Ludwig Justis zum Ersten ständigen Sekretär der Akademie der Künste berufen. Amersdorffer, der 1875 in Nürnberg geboren ist, promovierte im Jahre 1901 an der Berliner Universität. Seine wissenschaftlichen Studien betrafen das bekannte, früher Rafael zugeschriebene Skizzenbuch der venezianischen Akademie. Seit Oktober 1904 war er im Kultusministerium tätig, zunächst als Hilfsarbeiter. Übrigens war Professor Amersdorffer bereits an den Vorarbeiten für die französische Ausstellung der Akademie beteiligt.

⊙ Dr. **Walter Josephi,** bisher Assistent am Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, wurde an Stelle des aus dem Amte scheidenden Professor Ernst Steinmann zum Direktor der Gemäldegalerie in Schwerin ernannt. Josephi war an der Bearbeitung des in Vorbereitung begriffenen neuen Kataloges der Bildwerke im Germanischen Museum tätig.

Dem Kunstschriftsteller **Wilhelm Schölermann** in Weimar ist der Titel »Professor« verliehen worden.

+ Der Maltechniker und Kunstmaler **Ernst Berger** wurde vom preußischen Unterrichtsministerium beauftragt, an der Kgl. Kunstakademie in Düsseldorf eine Reihe von Vorträgen über Technologie der Malerei zu halten.

Der Porträtmaler **Reinhold Lepsius** in Charlottenburg wurde durch die Verleihung des Titels »Professor« ausgezeichnet.

DENKMALPFLEGE

Mit dem **Umbau des alten Rathauses zu Leipzig,** dessen Vollendung mit der Jubiläumsfeier der Leipziger Universität im Juli vorigen Jahres zusammenfiel, hat eine Frage ihre Lösung gefunden, über die man sich 45 Jahre lang nicht im klaren war. Unter Leitung des **Stadtbaurates Scharenberg** waren vom Stadtbauinspektor Max Bischof die neuen Pläne für den Umbau ausgearbeitet und von den Stadtverordneten im Jahre 1905 genehmigt worden. In welch vortrefflicher Weise die Wiederherstellung des alten Lotterschen Baues gelungen ist, davon gibt der jetzt vom Rate der Stadt Leipzig herausgegebene »Bericht des Hochbauamtes über den Umbau des alten Rathauses und der alten Börse im Jahre 1906—1909« Zeugnis, ein mit vielen interessanten Abbildungen ausgestatteter Band, der die Hauptteile des Hauses, einschließlich der Innenräume, vor und nach dem Umbau vorführt.

Der Verein für niedersächsisches Volkstum versendet seinen 5. Jahresbericht, der ein erfreuliches Wachstum der Gesellschaft zeigt. Auf dem Gebiete des Heimatschutzes und der Denkmalpflege hat der Verein, wie schon in früheren Jahren, so auch im abgelaufenen, eine sehr nützliche Tätigkeit entfaltet. Die Arbeit galt unter anderem den alten Friedhöfen und ihrem Schmucke, auch beteiligte sich der Verein an der Grabkunst-Ausstellung auf dem alten Doventor-Friedhof in Bremen im Sommer 1909. Hier muß noch eine Aufgabe erwähnt werden, deren unkünstlerische Lösung schon oft zur Verunstaltung von Dorfplätzen geführt hat: das ländliche Kriegerdenkmal. Wie ein solches mit bescheidenen Mitteln errichtet und der Umgebung des Aufstellungsortes würdig angepaßt werden kann, zeigt das von Professor Högg entworfene, von den Bildhauern Rebhan und Lüdecke ausgeführte Kriegerdenkmal in Brockel.

FUNDE

⊙ Aus England kommt die Nachricht, daß das **Porträt Karls I. von Velazquez gefunden** worden sei. Es ist bekannt, daß Velazquez den König bei dessen Aufenthalt in Madrid im Jahre 1626 malte. Das Bild wäre von besonderem Interesse, da nur wenige Werke des Velazquez bekannt sind, die mit Sicherheit in seiner ersten Madrider Zeit und vor der italienischen Reise des Jahres 1630 entstanden sind.

+ **München.** In der Kanzlei des Magistratsgebäudes in Dachau stieß man gelegentlich einer Reparaturarbeit auf interessante Seccomalereien der zweiten Hälfte des

16. Jahrhunderts. Dieselben werden unter sachkundiger Leitung bloßgelegt und restauriert.

Neue Menzelfunde. In unserem »Kunstmarkt« Nr. 22 veröffentlicht Ernst Schulz-Besser eine weitere, bisher unbekannte Jugendarbeit Adolph Menzels: die aus dem Jahre 1838 stammende *Karte zum Stiftungsfeste des Vereins der jüngeren Künstler.* Von prachtvoller Kraft ist die Darstellung der Künstlerschar, die sich durch die weit aufgerissene Flügeltür lärmend ins Zimmer drängt und vor den friderizianisch ausstaffierten Dienern stutzt, welche die Szene beleuchten. Auch auf diesem Blatte zeigt sich wieder eine vollendete Komposition im Kleinen und eine scharfe Charakteristik der einzelnen Figuren. — Im heutigen »Kunstmarkt« (Nr. 23) folgt noch ein unbeschriebenes Blatt, die »Zitadelle von Antwerpen nach der Belagerung von 1832«, ebenfalls eine Lithographie mit der Feder von der Hand des *17 jährigen* Menzel, der damals, wie bekannt, seine Kenntnisse in der Kunst Senefelders benutzen mußte, um nach dem Tode des Vaters für den Unterhalt seiner Angehörigen zu sorgen. Diese Zeichnung diente als Titel für ein militärwissenschaftliches Werk.

AUSSTELLUNGEN

+ **München.** Der Bund zeichnender Künstler in München, der sich auch an der kommenden Jahresausstellung im Glaspalast als Korporation beteiligen wird, veranstaltet eine Ausstellungstournee in der Schweiz, die sich auf die Städte St. Gallen, Basel, Arau, Winterthur, Bern, Konstanz, Zürich erstrecken wird.

Weimar. Im großherzoglichen *Museum am Karlsplatz* hat der neue Lehrer an der großherzoglichen Kunstschule, Prof. *Gari Melchers,* eine interessante Auswahl seiner Gemälde und Studien zu einer Gruppe bedeutender Arbeiten vereinigt. Melchers gehört jener Gruppe fortschrittlicher, vor allem freidenkender Amerikaner an, welche in Paris ihre hohe Schule der Technik und des malerischen Wissens und Könnens zwar durchgemacht haben — eine Lehrzeit, um die sie mancher begabte deutsche Künstler beneiden wird —, dann aber mit dem erworbenen Wissen weitere Wege gehen und so das Erworbene zum inneren »Besitz« festigen. Mit solchem Bewußtsein der sicheren Grundlage neue Gebiete betretend, geht Melchers seinen Aufgaben jedesmal mit Elan entgegen, immer verschiedene Lösungen suchend und meistenteils auch findend. Man vergleiche die beiden Bilder der französischen Fechtmeister (Nr. 2 und 10) mit ihrem typischen Ausdruck und Kleide: Maske, Fechtstulphandschuhe und Brustschutz mit dem hellroten »Herzfleck« — das ist alles so solide, so bester Pariser Charakter und guter Ton. Das, was der Franzose mit »justesse« bezeichnet. Streng und sachlich, elegant durch diese absolute Leichtigkeit und klare Richtigkeit, mit der die Figur gemalt und hingestellt ist, ohne direkt zu posieren. Eine imponierende Tüchtigkeit sowohl des Dargestellten wie des Darstellers: Der Mann kann florettieren und der ihn gemalt hat, kann malen! Diese besten »école d'escrime« et de peinture. Und dann die Frauenbildnisse; sie scheinen feiner noch als die der männlichen Porträts (Nr. 13). Das der alten Dame z. B. im schwarzen Kleid mit den lila Aufschlägen und dem breiten, pastosen Licht auf der Oberlippe (Nr. 3), während Nr. 12 bei ähnlicher Pinselführung weniger anspricht und im Ausdruck nahe ans Süße streift (Bildnis der Mutter). Eine frische Knospe vor dem wolkigen, farbig sehr lebhaften background ist mit Rokokoschick, locker und breezy (Nr. 4, Frau Melchers). Das feinste Damenporträt, ein Meisterstück vornehmer Auffassung, scheint für mein Empfinden Nr. 16., und zwar sowohl seelisch durch die Tiefe des Ausdrucks, als auch rein malerisch durch die Behandlung des Stofflichen, des Stillebens, mit seinen Tonwerten und vor allem rein technisch in der Behandlung des Kleides. Diese Fleckenwirkung ist famos, wie der Spitzenüberwurf das Schwarz und Weiß zum Muster zusammenschließt. Das alles sind aber gedämpfte Atelierlichter und Zimmerbeleuchtungswerte. Ins Pleinair gehen die Skizzen »North River« und »Bryant Park«, New York, sowie »Weimar im Winter« und die Gruppe im Grünen. Während das brennende Sonnengold, Rot und Gelb und Hellgrün mit seinen Reflexen durch bunte Kirchenfenster bricht und auf der Kanzel schier eine Feuersbrunst von Farben sammelt (Nr. 11, »Taufe«). Die Schlittschuhläufer (Nr. 14) sind dagegen ganz winterlich in frische, helle Kühle getaucht, in der das gemusterte Schultertuch des Mädchens die leuchtende Fleckenwirkung erhöht. Ganz stilles, sinnendes Seelenbild ist das Köpfchen der »Heil. Genoveva«. Von anderem Kaliber ist die »Dorfschmiede«. Frisches, robustes Leben, zum Typischen erhoben durch die Gestalt im Schurzfell, vor deren breitmäuligem, bartlosem Antlitz man sich fragt: ist das eigentlich dort ein Mann oder ein Mannweib? Koloristisch übrigens brillant herausgearbeitet, das junge Mädel mit der hellgrünen Jacke und dem hell-lila Rock; das braune Schurzfell und die nature morte rings umher — das ist Klang und Akkordstärke. Und endlich, last, not least, das auf dem Begleitblatt zur Ausstellung mit Nr. 1 registrierte »*Abendmahl*«. Als Inhalt, als Legende bedarf es keines Kommentars. Aber malerisch schon eher. Drei Lichtquellen spielen und kämpfen einen Wettkampf um Vorherrschaft im Bilde! Die Lampe über dem Tisch; die Aureole um das Haupt des blonden Jesus und das blauviolette Licht, das kalt durch das Fenster rechts bricht und dort zwei stehende Jünger umflutet, bis es, an halb Blau und Braun sich brechend, zerfließt. Ich will nicht mehr sagen. Wer weiß, was *das heißt,* dem wird diese bloße Andeutung genügen. Der Gesichtsausdruck und die Gruppierung sind in hohem Grade künstlerisch bemerkenswert in diesem Werke. Was ich von Melchers noch gern gesehen hätte, wären einige Reminiszenzen aus Egmont an Zee, wo ich mit ihm, seinem Landsmann Hitchkock und Heimes zusammentraf — lang ist's her.
Wilh. Schölermann.

Breslau. Im Schlesischen Museum der bildenden Künste ist am 26. Februar eine **Exlibris-Ausstellung** für die Dauer eines Monats eröffnet worden. Die Ausstellung zeigt eine Reichhaltigkeit, wie sie wohl selten geboten wird. Außer den Schätzen des Museums haben das Breslauer Kunstgewerbemuseum und die Stadtbibliothek ihre Sammlungen zur Verfügung gestellt, darunter das Bucheignerzeichen des Bischofs Roth aus dem Jahre 1494, sowie das Memoirenzeichen des Bürgers- und Handelsmannes Martin Scholz aus dem Jahre 1600 und einige kostbare Superexlibris auf Inkunabeln. Die hauptsächlichen modernen Exlibris-Künstler sind voll vertreten. In Vitrinen ist die gesammelte Exlibris-Literatur aufgestellt. Die Leitung und Zusammenstellung dieser Ausstellung ist der Mühe des Architekten Kurt Müller, sowie des Dr. A. Lindner und Dr. Robert Corwegh zu danken. *R. C.*

-r **Chemnitz,** 25. Februar. Die »*Kunsthütte*«, der nun seit 50 Jahren hier bestehende Kunstverein mit monatlich wechselnder Ausstellung, hatte bei Übersiedelung in das neuerbaute städtische König-Albert-Museum im Herbst 1909 eine große Eröffnungsausstellung veranstaltet, die von etwa 200 deutschen Künstlern, worunter die besten Namen, beschickt worden war. Aus dieser Ausstellung, die Mitte Januar geschlossen worden ist, sind im ganzen 64 Kunstwerke im Gesamtwerte von 55200 Mk. verkauft worden. Darunter befinden sich auch sechs Meisterwerke von Zügel,

Bracht, Schramm, Hartmann-Maclean, Höfer, Sturm, die für unser städtisches Museum erworben worden sind. — Am 6. März feiert die »Kunsthütte« das Fest ihres 50jährigen Bestehens und eröffnet im Anschluß an diese Feier ihre März-Ausstellung.

Budapest. Ausstellung von modernen französischen graphischen Arbeiten im Kupferstichkabinett des Museums der bildenden Künste. Am 22. Januar ist diese reichhaltige Ausstellung eröffnet worden, die 169 Werke von 70 Künstlern aufweist. In lückenloser Folge sieht man die Entwicklung der französischen Graphik von Bracquemond und Méryon angefangen bis in unsere Tage hinein. Besonders sind hervorzuheben sechs Pariser Veduten des zuletzt genannten Künstlers, namentlich die »Morgue«, sodann eine ganze Suite von Blättern von Ch. E. Jacque, A. Legros, A. Lepère. G. Leheutre, A. Dauchez, Fr. J. Raffaëlli usw. Unter den Lithographen sind besonders reichhaltig vertreten: Fantin-Latour, Puvis de Chavannes, H. de Toulouse-Lautrec, Eugène Carrière, A. Lunois, C. Léandre, P. Signac, Maurice Denis, unter den Holzschneidern der Schweizer Valloton, sodann P. Colin, G. und L. Pissaro. Auch fehlen Werke von solchen französischen Malern nicht, die die Graphik als Nebenbeschäftigung aufgefaßt haben, so z. B.: J. Fr. Millet, P. E. Théodore Rousseau, Camille Pissaro, Edouard Manet, Paul Gaugin, Firmin-Auguste Renoir. Ein ausführlicher Katalog vom Vorstand des Kupferstichkabinetts, Hofrat Dr. Gabriel v. Térey, gibt genauen Aufschluß über die États der Blätter usw. Est ist dies die XX. Ausstellung, welche der Direktor des Kupferstichkabinetts seit 1897 veranstaltet hat.

× Zwischen der **Leitung der Großen Berliner Kunstausstellung 1910** und den **Berliner Architekten** ist es zu Streitigkeiten gekommen, die das Zustandekommen einer ausgedehnteren Architekturabteilung auf der Ausstellung ernstlich in Frage stellen. Wie es heißt, hat sich der Ausschuß der »Vereinigung Berliner Architekten« bei seinen Bemühungen, auf die baukünstlerische Provinz des Glaspalastes am Lehrter Bahnhof wieder Einfluß zu gewinnen, mit der Ausstellungskommission überworfen, und seine Mitglieder haben darum ihre Ämter niedergelegt. Eine Vermittelungsaktion ist am Werke, die hoffentlich Erfolg haben wird. Angehörige der Vereinigung haben sich mit einem Gesuch an den Vorsitzenden, Geh. Baurat Kayser, gewandt, er möge auf einen Ausgleich hinwirken. Es wäre dringend zu wünschen, daß die »Unstimmigkeiten« aus der Welt geschafft werden. Denn die Architektursäle der Großen Berliner Ausstellung, um die sich in früheren Jahren fast niemand kümmerte, haben gerade in jüngster Zeit an Volkstümlichkeit gewonnen, nicht nur weil das allgemeine Interesse an den Fragen der Baukunst außerordentlich gestiegen ist, sondern vor allem auch, weil das Arrangement erheblich frischer und anziehender geworden war. Die Anregungen, die von hier ausgegangen sind, soll man wahrlich nicht gering achten. — Übrigens wird in diesem Sommer das preußische Ministerium der öffentlichen Arbeiten, das sich alle drei Jahre an der Ausstellung beteiligt, wieder in Moabit vertreten sein.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbungen der Berliner Museen. Ein neuerworbenes, kleines Gemälde des Sassetta, den heiligen Franz bei der Messe darstellend, wird von F. Schottmüller im Märzheft der Amtlichen Berichte eingeführt. Das sehr reizvolle Bildchen, das mit seiner Wiedergabe eines lichten Kircheninneren die beste Seite der sienesischen Kunst repräsentiert, ist das vierte Werk Sassettas in der Berliner Galerie, die zwei kleine Madonnenbilder und eine nicht eigenhändig vollendete große Himmelfahrt der Maria besitzt. Die übrigen Erwerbungen gehören in das Gebiet der deutschen Kunst. Zwei interessante oberrheinische Altarflügel, die Heimsuchung und Beschneidung darstellend, kamen durch Tausch in den Besitz der Gemäldegalerie. Die Abteilung der Bildwerke erfuhr eine hochbedeutende Erweiterung durch den Ankauf des ehemaligen Hochaltars des Domes zu Minden, der dort seit langem halbvergessen im Keller lagerte. Der Hauptteil des Altars, Schrein und Flügel mit einer Marienkrönung in einem Kranze musizierender Engel und den Statuetten der zwölf Apostel ist eines der hervorragendsten Werke der niederdeutschen Schnitzkunst des 15. Jahrhunderts. Das Retabulum ist bedeutend älter und dürfte mit seinen zahlreichen kleinen Heiligenfigürchen dem 13. Jahrhundert entstammen. Für das in der Entwicklung begriffene deutsche Museum bedeutet die Erwerbung dieses Altars, von dem übrigens ein Gipsabguß im Museum zu Münster steht, eine bedeutsame Bereicherung. Durch Geschenke erfuhr die Abteilung der deutschen Barockplastik, die erst seit kurzem ausgebaut wird, erwünschte Ergänzungen. Von Ignaz Günther, der bereits durch drei eigenhändige Arbeiten und mehrere Werke seiner Richtung vertreten ist, kam eine ausgezeichnete Madonnenstatuette in tadellos erhaltener, alter Fassung in den Besitz des Museums. — Das Kupferstichkabinett erhielt zum Geschenk eine mit Holzschnitten beklebte Holztruhe aus der Zeit um 1500. Das Stück ist von besonderem Interesse als Zeugnis für die Verwendung graphischer Arbeiten. Das Kupferstichkabinett besitzt an anderen Beispielen der Art bereits eine Altarpredella aus Montoliveto, die mit einer Folge von dreizehn florentinischen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts beklebt ist, und den Teil einer Zimmerdecke aus Zug in der Schweiz mit deutschen ornamentalen Holzschnitten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Vorderseite der Truhe ist mit zum Teil kolorierten Holzschnitten beklebt, die offenbar als Ersatz für Intarsien gedacht sind und auch in Stil und Darstellung sich an diese anlehnen. Durch Ornamentstreifen sind fünf Felder gebildet, von denen vier Quadrate, das mittlere ein liegendes Rechteck ist. Dieses wird von einer Stadtansicht eingenommen. Ein Kuriosum ist, daß zwischen die Türme der Stadt von oben her Türme einer anderen hineinragen, die offenbar von der Gegenseite im gleichen Stock geschnitten war, so daß man mit einem Abdruck zwei verschiedene Stadtansichten herstellen konnte, die entweder auseinandergeschnitten wurden, oder von denen die eine mit Deckfarbe zugestrichen wurde, wie es auf der Berliner Truhe der Fall war. Zu den Seiten folgen zwei Quadrate mit geometrischem Ornament und zu äußerst zwei Ansichten eines Innenraumes, auf die jedesmal eine im Verhältnis übergroße Mandoline, und zwar beide Male in verschiedener perspektivischer Verkürzung, aufgeklebt ist. Die Holzschnitte auf dem Deckel sind fast ganz zerstört. Erkennbar sind noch Reste von Knotenwerk, die auf Mailand als Entstehungsort des interessanten Möbelstückes schließen lassen. *G.*

+ **München.** Prinz Rupprecht von Bayern hat der **Architektursammlung der K. Technischen Hochschule** fünf Originalzeichnungen des im 18. Jahrhundert in München tätigen Architekten Joseph Xaver Effner geschenkt. Die Blätter zeigen Entwürfe für das Schloß und den Garten der bischöflichen Residenz in Eichstädt.

Jena. Am 13. März wird das **Städtische Museum** in Jena neu eröffnet, nachdem es in den letzten Monaten einer durchgreifenden Umgestaltung unterzogen worden ist. Zu der ortsgeschichtlichen Sammlung, welche bisher das zweite Geschoß des Stadtbaues einnahm, ist im ersten

Geschoß eine kunstgewerbliche Abteilung getreten, welche vorerst Keramik, namentlich alte und neue Bürgeler Tonwaren, Thüringer Porzellan, Zinn und Glas, städtische und bäuerliche Trachten, Möbel und Schmiedearbeiten umfaßt. Gleichzeitig wird im Ausstellungssaale des Museums eine umfassende Sonderausstellung von alten Stickereien, namentlich Perlenarbeiten eröffnet, die sich aus den Beständen des Museums und zahlreichen Leihgaben aus Jenaer Privatbesitz zusammensetzt. Sie wird bis zum Spätherbst geöffnet bleiben.

Mannheim. Durch die Initiative des Dr. *Fritz Wichert*, des jüngsten Galeriedirektors, wurde, wie schon kurz berichtet, (aus privaten Mitteln) der neu gegründeten Mannheimer Kunsthalle ein Hauptwerk Eduard Manets, das berühmte Historienbild »l'exécution de l'empereur Maximilian« aus der Sammlung Denis Cochin-Paris zugeführt. Von hinreißender Wirkung ist der Ernst, der die Manetsche neue Auffassung eines Historienbildes auszeichnet. Wenn man für die monumentale Komposition auf dieser Riesenleinwand von 305×252 ein Vorbild auffinden möchte, so könnte man höchstens an eine Beziehung zu Velasquez' »Übergabe von Breda« denken. Eine künstlerische Verwandtschaft zu Goyas bekanntem Bilde im Prado, das ein ähnliches Motiv behandelt, waltet in der größten der vier Skizzen zu Maximilians Erschießung (das Werk befindet sich in Amerika) vor. Das Mannheimer Original ist indessen — trotz seiner hervorragend malerischen Qualitäten und des plein air — in vollkommen plastischer Klarheit komponiert. Der Vorgang begibt sich im Vordergrund des Gemäldes, in einem Gefängnishof vor einer schweren Mauer, hinter der eine horizontlose Landschaft die Stimmung der Freudlosigkeit anzudeuten hilft. Vernachlässigt wie die Landschaft ist auch die Gruppe der armseligen Zuschauer, die, in einem Haufen zusammengenommen, eine ornamentale Krönung für die Mauer bildet. Der Blick des Beschauers wird mit kluger Berechnung auf die zwei Gruppen des Vordergrundes konzentriert. Diese zwei räumlich nahe aneinander gerückten Gruppen ponderieren haarscharf als Gesamtheit, so daß man keine Figur zufügen oder wegnehmen könnte, ohne die Harmonie der Komposition zu zerstören. In geistiger Beziehung verkörpert jede der Gruppen eine Welt. Kaiser Maximilian zwischen seinen zwei Generalen, alle drei todesmutig, die edle Gestalt des blassen Kaisers verklärt durch idealisierte Standhaftigkeit — auf der Gegenseite ein Trupp schießender Soldaten, zusammengehalten durch ein und denselben Geist unterwürfiger Teilnahmlosigkeit. In dieser Kadenz bestimmt die Tonart der isoliert stehende Unteroffizier mit der roten Mütze, der den Hahn spannt, um nachzusehen, wenn die bereits Feuernden Fehlschüsse tun sollten. Die psychologische Charakterschilderung steht im Einklang mit der geistreichen, das Düstere des Moments betonenden Farbgebung. Soll man mehr die Vornehmheit des Farbenstrichs oder die starke Suggestion bewundern, die beide — Kasernenhofstimmung und Gefängnis — illustrieren? Der mächtige, ernste, von dem Bilde auf den Zuschauer überströmende Eindruck ist der der Ergriffenheit — totaliter ist das Werk ein wirklich einzig dastehendes Historienbild. Man wird sich nach Mannheim bequemen müssen, um des Eindrucks, den keine Schilderung überliefern kann, teilhaftig zu werden. Mit dem Debut des Dr. Weichert dürfen die Mannheimer zufrieden sein. Diese sonst so kunstarme Stadt Mannheim steht vor einer vielversprechenden Zukunft, sofern es dem jungen Direktor gelingt, eine weitere Unterstützung seiner Pläne durchzusetzen. Aufgaben sind vorhanden, gleichzeitig aber auch die Mittel, eine künstlerische Kultur zu fördern. *Alfred Mayer.*

VERMISCHTES

o Ein ganz neuartiger Versuch der Einwirkung auf kaufmännische Kreise wird von kunstverständigen Männern in **Köln** gemacht werden. Es hat sich ein »Ausschuß für Kunst in Handel und Gewerbe« gebildet, der nicht nur die Verbreitung künstlerischen Verständnisses und Vertiefung der Geschmacksbildung in den Kreisen des Kaufmannsstandes, sondern gleichzeitig eine Hebung und Förderung des Kunstgewerbes in Köln erreichen will. Der Ausschuß soll in enger Verbindung mit dem *Kunstgewerbemuseum* stehen; die Führung der Geschäfte wird voraussichtlich einem Fachgelehrten übertragen werden. Vielleicht hat Osthaus, von dessen »Handelsmuseum« hier schon die Rede war, den Anstoß zu dieser Neuerung gegeben.

× **Stephan Sinding** hat eine neue große Skulptur vollendet, eine reitende Walküre, die im Kunsthause von Keller & Reiner demnächst zur Ausstellung kommen wird.

Der erste Teil eines zweibändigen Werkes »**Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit**« von Dr. Werner Weisbach wird in kurzem im Verlage von G. Grote in Berlin erscheinen.

FORSCHUNGEN

⊙ Über **altbayerische Totendarstellungen** schreibt Philipp Maria Halm im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (1902, 2. Halbband). Er geht aus von einem neuerworbenen Holzrelief des bayerischen Nationalmuseums, dessen Darstellung er wohl nicht richtig als die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten deutet, der kniende Beter vor dem Totenhause findet damit keine Erklärung. Die frühere Deutung auf eine Legende wie die des Grafen von Törring scheint das richtigere zu treffen. Eine ähnliche Darstellung findet sich auf einem Relief im Kloster Scheyern, mit dem zwei weitere Reliefs im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zusammengehören. Für diese gibt Halm durchaus plausible Deutungen, indem er sie als Armeseelendarstellungen bezeichnet. Auf dem einen ein Bischof, der den Toten die Messen vorenthielt und darum von ihnen bedroht wird, auf dem anderen ein Priester, der die Totenmesse zelebriert, von rechts der Opfergang der Lebenden, links das Fegefeuer in einem Berge. Die ikonographisch interessanten Reliefs, die noch der eben erschienene Berliner Katalog nicht zu deuten wußte, haben damit eine befriedigende Erklärung gefunden. *G.*

⊙ Als Meister des sogenannten **Alessandro del Borro,** des vielbesprochenen und im Laufe der Zeit auf alle möglichen und unmöglichen Namen getauften Bildnisses des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, das noch in dem jüngst erschienenen Katalog als Velasquez figurierte — wenn auch mit Fragezeichen — nennt H. Voß jetzt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (III, Heft 1) den römischen Barockmaler Andrea Sacchi, indem er auf die Ähnlichkeit mit dessen Porträt des Oreste Giustiniani in der Galerie Borghese zu Rom und dem hl. Petrus in der Pinakothek zu Forli hinweist.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 20. 18. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

NEUES AUS VENEDIG

Wenn auswärtige Zeitungen alarmierende Nachrichten bringen z. B. unter dem Titel: »Venedig in der Gefahr des Einsturzes« oder der »Temps« in Paris davon zu erzählen weiß, wie die Fundamente der Rialtobrücke gelockert seien und das Gewicht der darauf erbauten Kaufläden nicht mehr zu ertragen imstande seien und es tief beklagt, daß man beschlossen habe, diese durch Eisenkonstruktion zu ersetzen, so ist dies noch immer nicht so auffallend, als wenn selbst im nahen Triest eine Zeitung jüngst den Einsturz der Hauptkuppel der Markuskirche und sogar der alten Prokuratien zu berichten wußte und von furchtbaren Schäden durch Springfluten erzählte. — Demgegenüber kann mitgeteilt werden, wie hier alles seinen, dem wachsenden Verkehr und Wohlstande Venedigs entsprechenden ruhigen Verlauf nimmt und eine Menge Neubauten entstehen. — So ist zunächst erfreulich, daß der große Direktionspalast der Eisenbahn nun im Bau fertiggestellt ist. Da derselbe bei seinen gewaltigen Dimensionen, 125 Meter Länge bei 20 Meter Höhe, Anspruch auf künstlerische Würdigung macht, die er seiner schönen Verhältnisse halber wohl verdient, so mag er hier genannt sein. Er bedeutet eine Verschönerung an Stelle der häßlichen Lagerhäuser. — Ebenfalls ein Nutzbau von großen Dimensionen ist das bei der nun wiederhergestellten Kirche Ognisanti entstandene Spital für Unheilbare. Es umschließt einen schönen Säulenhof, der als Wandelhalle für die Unglücklichen dient. Das Gebäude wurde durch wohltätige Stiftungen errichtet, durch welche diese Anstalt erhalten wird. — Man weiß, wie feuergefährlich die hiesigen Theater infolge der engen Straßen sind. Man sucht diesem Übelstande wo immer möglich nach Kräften abzuhelfen. Zunächst hat man nun das Theatro Goldoni freigelegt und ihm eine, wenn auch nicht monumentale, doch immerhin anständige Fassade gegeben. Die vier großen Ausgangsportale öffnen sich nach der bedeutend erweiterten Straße, in welcher eine Reihe neuer Gebäude entstanden, darunter eines in streng altvenezianischem Stil. — Recht erfreulich ist ferner, daß es den Bemühungen des Stadtverordneten Dr. Pascolato gelungen, die Stadtverwaltung zu bestimmen, die längst dem Kultus entzogene schöne altgotische Kirche S. Gregorio anzukaufen, um dieselbe zu einem mächtigen Konzertsaale umzugestalten. Die Kirche war bisher, in trauriger Vernachlässigung, zu Magazinzwecken benutzt worden und wäre, gleich dem leider in Privatbesitz befindlichen wundervollen Klosterhofe, dem Verfalle entgegengegangen, wenn nicht Pascolato, welcher im Gemeindekollegium die künstlerischen und musikalischen Interessen mit Geschick vertritt, es erreicht hätte, seine längst gehegte Lieblingsidee zu verwirklichen. — Die völlige Neubelegung der Nebenkuppel der benachbarten Salutekirche geht nun auch ihrer Vollendung entgegen Dagegen ist die Fassade von S. Salvatore am Ausgange der Mecreria ganz unter Gerüsten verschwunden zum Zwecke der Renovierung. — Wenn auch nicht so häufig wie in Toskana, scheinen doch auch im Venezianischen die Diebe Geschmack am Kirchenraub zu finden. Ein neuer Diebstahl eines wertvollen Altargemäldes ist zu verzeichnen. Diesmal aus dem Bergstädtchen Feltre. Aus der nahen Kirche zu Caupo ist das 2 Meter hohe und 1,10 Meter breite Altargemälde des P. Luzzo, gen. il Morto da Feltre, verschwunden. Das Bild stellt eine Madonna mit Kind dar, über welchem sonderbarerweise der Erlöser in Wolken schwebt. Die Diebe ließen sich an Stricken durch ein Loch in der Decke über dem Altar in die Kirche herab, schnitten das Bild vom Keilrahmen und trugen es ungestört gerollt davon, natürlich nächtlicherweise. Dieser Diebstahl ist um so beklagenswerter, da Gemälde des Morto da Feltre selten sind und gerade dieses durch die Eigentümlichkeit der Darstellung ein Unikum sein dürfte. —

Über die noch immer andauernde Bilderverhängung in der Galerie der Akademie, bedingt durch Einrichtung neu hinzugekommener Räume, wird demnächst nach Beendigung der Arbeiten berichtet werden.

AUGUST WOLF.

NEUES AUS ENGLAND UND AMERIKA.

Die Hauptattraktion der Januar-Ausstellung der Architectural League in New York waren die Originalzeichnungen für die Mosaiken der amerikanischen Kirche St. Paul in Rom von Sir Edward Burne-Jones. Dieselben wurden von Mr. George W. Breck, bis vor kurzem Direktor der amerikanischen Akademie in Rom, in einem Lagerraume an der Kirche entdeckt. Ihr Interesse ist durch den Umstand erhöht, daß sie Randbemerkungen von Burne-Jones' eigener Hand enthalten, die technische Ausführung betreffend. Die amerikanische Pauluskirche in Rom wurde 1879 vom berühmten englischen Architekten Street erbaut und Burne-Jones schmückte die Apsis mit Mosaiken.

Am Metropolitan Museum of Art in New York wurde ein öffentlicher Führerdienst eingeführt. Dem Publikum wird hiermit Gelegenheit geboten, das riesenhaft ausgedehnte und nicht gerade übersichtlich geordnete Museum gegen geringen Entgelt unter sachgemäßer Führung besichtigen zu können. Ähnliche Einrichtung besteht am Bostoner Museum of Fine Arts schon seit Jahren, und wie man den Berichten desselben Museums entnehmen kann, übt sie eine höchst erfolgreiche Tätigkeit aus. Mit dem Neubau des Museums erhielt der Führerdienst auch eine Reorganisation.

Im National Arts Club in New York findet gegenwärtig eine Ausstellung von Werken von William M. Chase

statt. Dieser Maler gehört zu den bekanntesten Namen der amerikanischen Kunstwelt. Er ist als bedeutender Lehrer tätig und leistet besonders im Porträtfache Hervorragendes.

Mit Frederick Remington verschied im Januar in Ridgefield, Connecticut, eine der eigentümlichsten Figuren unter den amerikanischen Künstlern. Derselbe begann seine Laufbahn als Geschäftsdiener, wurde dann Cowboy im wilden Westen, bis er schließlich seine eigentliche Begabung für die Bildhauerei entdeckte. Er machte diesbezügliche Studien und wurde durch seine Wild-West-Figuren bekannt. Remington betätigte sich auch als Schriftsteller.

Im Januar starb in Paris Mr. George A. Lucas, der bekannte amerikanische Kunstfreund. Er war 1824 in Baltimore geboren, kam 1857 nach Paris, um dort einige Tage zu weilen, blieb aber dann sein ganzes Leben lang. Der exzentrische alte Herr war in Kunstkreisen viel gesehen und brachte eine namhafte Sammlung von modernen französischen Kunstwerken zusammen. Besonders wertvoll sind seine Kupferstiche und Radierungen. Seine Sammlung erbt das Museum der Stadt Baltimore.

Eine für die Geschichte der Miniaturmalerei höchst bedeutsame Ausstellung findet in der Nationalgalerie in London statt. Dieselbe ist von dem bekannten Sammler Mr. Yates Thompson geliehen und enthält die schönsten Stücke seiner Sammlung. Die ausgestellten Miniaturen umfassen das 14., 15. und 16. Jahrhundert. Eine der wichtigsten Handschriften, dortselbst ausgestellt, sind die »Horae« des Bonaparte Ghislieri von Bologna, die unter anderen Miniaturen von der Hand Peruginos und Amico Aspertinis enthalten.

Der Nationalgalerie von Irland in Dublin wurden neuerdings zwei bemerkenswerte Bilder geschenkt. Das eine, ein Damenporträt in Dreiviertelfigur, wird bald dem Anton Mor, bald dem älteren Coello zugeschrieben. Das zweite Bild stellt den sog. »Rembrandts Vater« dar und ist von der Hand Jan Lievens. Ein diesem zweiten Bilde überaus ähnliches Stück wurde am 23. Februar bei Lepke in Berlin versteigert. *Bernath.*

PERSONALIEN

Köln. Als Nachfolger Halmhubers wurde Direktor **Thormählen**-Magdeburg zum Direktor der Städtischen Kunstgewerbeschule ernannt.

+ **München.** Dem Maler **Fritz Strobentz** wurde der Titel eines kgl. Professors verliehen.

⊙ Dr. **M. J. Binder,** bisher Assistent an der Städtischen Galerie zn Frankfurt a. M., ist an Stelle des am 1. April ausscheidenden Dr. Hans Posse zum Direktorialassistenten bei der Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin ernannt worden.

WETTBEWERBE

+ **München.** Die drei Preise des Wettbewerbes für ein *Luise-Hensel-Denkmal in Paderborn* fielen sämtlich Münchener Künstlern zu. Den ersten Preis erhielten Architekt Wilhelm Erb und Bildhauer Rudolf Henn, den zweiten Preis Bildhauer Hans Geist und Bildhauer Emil Wagner, den dritten Preis Bildhauer Franz Hofer. Im ganzen waren 99 Arbeiten eingelaufen.

Das zur Prüfung der Entwürfe für einen **Kunstmuseums-Neubau in Basel** bestellte Preisgericht zeichnete von den siebzig eingegangenen Arbeiten sechs mit je einem Preise von je 2500 Fr., drei weitere mit einer lobenden Erwähnung aus. Die Preisgewinner sind die Herren Rieder (Basel) in Wilmersdorf, Joß und Klauser (Bern), Widmer und Erlacher (Basel), Holzer und Hanauer (Zürich und Berlin), A. u. H. Bräm (Zürich u. Berlin), Huber (Basel) und Werz (Wiesbaden).

+ **München.** Der Münchener Architekt *Oswald Eduard Bieber* hat bei dem Wettbewerb für ein Kriegerdenkmal in Bad Dürkheim den ersten Preis erhalten.

Im Anschluß an das **alte Rathaus in Elberfeld** soll ein **großes Geschäftshaus** errichtet werden, für das der Oberbürgermeister der Stadt zur Erlangung von Vorschlägen ein Preisausschreiben erläßt. Die Frist läuft bis zum 31. Mai, für 4 Preise stehen 3000, 2000 und zweimal 1000 Mark zur Verfügung. Dem Preisgericht gehören u. a. Paul Wallot in Dresden und Ludwig Hoffmann in Berlin an.

Der Ablieferungstermin für die **Wettbewerbentwürfe zum Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen** ist bis zum 30. November 1910 verschoben worden. Zur Erlangung eines Plakates werden drei Preise zu 2000 Mk., 1000 Mk. und 500 Mk. ausgeschrieben. Einlieferungstermin ist der 12. Mai 1910.

DENKMÄLER

Das **Grabdenkmal für Ernst von Wildenbruch,** eine Schöpfung des Berliner Bildhauers *Georg Kolbe,* geht jetzt seiner Vollendung entgegen. Es wird im Laufe der nächsten Tage im Mausoleum zur Aufstellung gelangen, das Professor Schultze-Naumburg auf dem Grabe des Dichters in Weimar errichtet hat. Der monumentale Denkstein trägt das Relief eines Sämanns.

AUSSTELLUNGEN

o **Wiesbaden.** Da bereits am 31. März die vom Nassauischen Kunstverein im Festsaale des Rathauses veranstaltete **Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz** geschlossen wird, sei noch einmal nachdrücklich auf diese recht sehenswerte Veranstaltung hingewiesen. Besonders bei den Altniederländern und Deutschen, sowie bei den Holländern des 17. Jahrhunderts sind manche bisher ganz unbekannte oder nur einem kleinen Kreise von Kunstgelehrten bekannte wichtige Stücke hervorzuheben. Den »Clou« bildet die vielbewunderte Madonna des *Petrus Cristus* aus dem Besitze des Grafen Matuschka-Greiffenklau auf Schloß Vollrads, deren eigentümliche Entdeckungsgeschichte vor einigen Monaten hier nach der Zeitschrift f. christl. Kunst erzählt wurde. Ein Bildnis Albrechts von Brandenburg, des vielgemalten Mainzer Erzbischofs, hat zuerst L. Scheibler dem *Jan van Scorel* gegeben (Bes. Frau Ph. Abegg); zu Unrecht dagegen wird diesem Maler das figurenreiche Kreuzigungs-Triptychon zugeschrieben, das seit alter Zeit im Besitze der aus Holland stammenden freiherrlichen Familie Ritter zu Gruensteyn sich befindet und auf den Flügeln Bildnisse von deren Vorfahren wiedergibt. Der Maler ist eher in der Nähe des Engelbrechtszen zu suchen. Bei den altdeutschen Bildern fesseln am meisten die beiden durch hohe Qualität ausgezeichneten Bildnisse des älteren *B. Bruyn* aus der Sammlung von Frau A. Mandl und ein 1527 datiertes, hier dem *L. Cranach* gegebenes Porträt eines blondbärtigen Mannes, der durch den um sein Barett geschlungenen Kranz dunkelroter Nelken auffällt (Bes. L. Hees). Das interessante Fragment einer hl. Barbara ist charakteristisch für die besonders im Museum von Darmstadt gut vertretene mittelrheinische Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Bes. von Förster); sonst sind vom Mittelrhein noch einige gute Skulpturen zu sehen. Die im Katalog vermerkte »Dornenkrönung« von *Matthias Grünewald* aus dem Besitze von Herrn Rechtsanwalt Laaff ist eine aus dem 16. Jahrhundert stammende genaue Kopie des kürzlich in der Münchner Universität entdeckten Gemäldes, über das zuerst die »Kunstchronik« berichtet hat. Zurzeit befindet sich dieses Bild in München, wo es bei der Restauration des Originals gute Dienste geleistet hat.

Die Holländer der Blütezeit sind besser als die gleichzeitigen Vlamen vertreten; von *J. van Ruisdael, van Goyen, Wynants, W. van der Velde* werden einzelne charakteristische Stücke bemerkt; ein Haupttreffer ist das Bildnis eines schwarzgekleideten Mannes in ganzer Figur von *Th. de Keyser,* ein richtiges Galeriestück; kunsthistorisch fesselnd ist das Porträt des kleinen Junkers von *Dirck Sandvoort.* Einen besonderen Reiz verleiht der von *Dr. E. Hensler* sehr geschickt gehängten Ausstellung eine kleine Abteilung von Rokoko-Deutschen: dem Kasseler *Joh. Heinrich Tischbein* ist eine ganze Wand gewidmet, neben ihm kommen *Seekatz, Georg Schütz* und *Januarius Zick* zu Wort. Der Nassauische Kunstverein, dem auch die Verwaltung der städtischen Galerie obliegt, hat sich durch diese Ausstellung, obschon sie in erster Linie den Bewohnern von Wiesbaden zu gute kam, auch um die Kunstwissenschaft ein Verdienst erworben, das nicht unterschätzt werden darf. Ein leider gar zu kurz gefaßter Katalog von Dr. E. Hensler wird die Erinnerung an den Versuch, einen Überblick über den Wiesbadener Privatbesitz an alten Kunstwerken zu geben, festhalten.

Retrospektive Ausstellung bei »Arti« in Amsterdam (1839—1909). Der Amsterdamer Künstlerverein »Arti et Amicitiae« hat zur Feier seines siebzigjährigen Bestehens eine retrospektive Ausstellung veranstaltet, die über die holländische Kunst dieser Zeit, von 1839 an, einen Uberblick gewähren soll; nicht eigentlich bis zum heutigen Tag. Denn die jungen Kräfte, die diesem Verein angehören, wie etwa Breitner und Jacob Jsraëls, haben sich nicht beteiligt. Von noch lebenden sind überhaupt nur Josef Israels, H. W. Mesdag, Willem Maris, Matthys Maris und Albert Neuhuys vertreten; außerdem stehen gerade viele der modernsten außerhalb des Vereins und bilden eine Gruppe für sich, die Sint-Lucas-Vereeniging, eine Art Sezession, die zu dem mehr akademischen »Arti« in einem gewissen Gegensatz steht. Das Bild, das diese Ausstellung von dem Kunstschaffen der letzten siebzig Jahre geben soll, ist daher aus der Art der Teilnehmer ein unvollkommenes; es ist die Kunst etwa bis 1890, aber mit Ausschluß der Abseitsstehenden, wie van Goghs oder Toorops. — Daß auch in Holland um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wie in Deutschland, die Malerei einen bedenklichen Tiefstand erreicht hatte, daß auch hier platte Mittelmäßigkeit herrschte, davon zeugen die älteren Einsendungen auf dieser Ausstellung; vielleicht stehen wir dieser Zeit auch noch zu nahe, um ihr gerecht werden zu können; sie widerstrebt noch zu sehr unserem Gefühl, unserer Geschmacksrichtung; wir empfinden noch zu lebhaft unsere Gegensätzlichkeit zu diesen Stimmungen, diesen Vorwürfen, dieser Auffassungsweise: die Menschen scheinen uns auf den Bildern dieser Periode alle so edel, so festtäglich, so theatermäßig, die Natur so romantisch ausstaffiert oder zugestutzt, der Wiedergabe nur in romantischen Momenten würdig, etwa bei Sonnenuntergang oder bei Gewitter; die Auffassung so zahm, so kleinbürgerlich, so konventionell, ohne starkes ursprüngliches Empfinden; die Ausführung so proper, so korrekt, so steif und kleinlich. Als Zeichner sind diese Künstler wahrscheinlich viel genießbarer als in Öl; schon im Aquarell wirkt ein so typischer Vertreter der alten Schule, wie der Genremaler David Bles, viel freier und moderner. — Von den beiden Pienemans verstand der ältere, einer der Mitbegründer von »Arti« (1779—1833), wenigstens noch sein Fach, wie z. B. das im Ryksmuseum befindliche Porträt einer älteren Dame beweist; während die Werke seines Sohnes (1810—1860), Porträts fürstlicher Persönlichkeiten aus dem Hause Oranien, fast so glatt und flach wie Oldrucke wirken. Obwohl er nicht viel zu sagen hat, so verdient Bakker-Korff (1824—1882) mit seinen miniaturhaft feinen, porzellanartig glatten Interieurs mit altmodischen alten Jungfern, die beim Tee zusammen klatschen oder fromm in der Bibel lesen oder solo die Kranke spielen, doch noch unsere Beachtung; die altmodisch-reiche Möblierung der Zimmer, die Atlaskleider und seidenen Shawls der Damen, die Überzüge der Möbel, das feine Geschirr mit den Lichtreflexen darauf, die Teppiche auf dem Boden sind mit großem Fleiß und Liebe studiert; und die Figuren selbst, mit den peinlich scharf umrissenen und mit dem Haarpinsel behutsam angelegten rosigzarten Gesichtern, passen in diese Räume; es sind gefällige kleine Werkchen, geschickt komponiert, alles gleich sorgfältig behandelt, auch Bewegung, Haltung und Ausdruck der Figuren natürlich und richtig; der Maler war eben auf seinem beschränkten Spezialgebiet ein Könner. — Mehr anekdotenhaft und technisch weniger vollkommen ist dann David Bles (1821—1899), ebenfalls ein Kleinmaler von Gesellschaftsbildchen; er erzählt mehr, schildert weniger; neigt dabei etwas zum Gemütlichen und Sentimentalen, während Bakker-Korff immer kühl-vornehm bleibt. Seine Figuren steckt er in Rokokotracht und umgibt sie mit Rokokomöbeln; doch bleiben es Menschen seiner Zeit; nur in dem Aquarell »Die Musikstunde« kommt der elegant-heitere Charakter der Watteauzeit noch am reinsten zum Ausdruck; auch in der Farbe ist er hier fein. — Obwohl ungefähr aus derselben Zeit wie die ebengenannten, ist Chr. Bisschop (1828—1904) in seiner Malweise breiter und moderner; auch wählt er ein größeres Format, woraus allein sich schon eine andere Behandlung ergeben muß; seine Interieurs haben einen ganz bestimmten lokalen Charakter; er malt hauptsächlich Hinlopener Räume mit einer oder mehreren Figuren in der friesischen Bauerntracht. Von seiner Hand sind zwei ganz gute Bilder; auf dem einen ein junges Mädchen an einem Tisch stehend, auf den durch ein offenes Fenster das Sonnenlicht fällt; auf dem Tisch liegt eine schwere bunte Decke, diese Decke ist hier beinahe die Hauptsache, auf dem andern Bild ist eine Gruppe Frauen beim Abendmahl dargestellt; die eine trinkt gerade andächtig-demütig aus dem hohen Kelch. — Von den Landschaftern der älteren Schule mit ihrer etwas romantischen Naturauffassung und ihrer mehr zeichnerischen, für unser Gefühl kleinlichen Technik, verdienen dann Erwähnung die beiden Bilders, Vater und Sohn, und Hanedoes; sie haben zwar nicht das feine Gefühl für die Farbe wie die späteren Meister der holländischen Landschaft, die Maris, Weißenbruch, Mauve; trotzdem stehen sie viel höher als etwa Koekkoek, weil man bei ihnen doch eine starke Empfindung für die Natur verspürt, weil sie ehrlich sind und keinen falschen Effekten nachjagen. Was uns im Anfang etwas stört, ist mehr das Zufällige der Zeiteinflüsse, denen sie sich nicht entziehen konnten. Doch verfehlt das alte Schloß von Bilders (1811—1890), von hohen Bäumen umstanden und von Rabenscharen umflattert, auch heute noch nicht seine Wirkung, während die kleine Heidelandschaft von Hanedoes (1822—1905) mit niedrigem Holz, aus dem schlanke, schon etwas entlaubte Birkenstämmchen ganz plastisch in den Himmel ragen, sogar modern anmutet; hier greift der Maler ein ganz einfaches Motiv aus der Natur heraus, ohne alles romantische Beiwerk, und behandelt dasselbe ganz einfach und sachlich. — Seiner Zeit weit voraus war sodann ein Künstler, dessen Name auch außerhalb Hollands einen guten Klang hat: J. B. Jongkind (1819—1891); großgedacht, auch von großen Dimensionen, ist dies Hafenbild von der französischen Küste; links im Schatten eines hohen Felsens das Dächergewirr des Städtchens mit rauchenden Schornsteinen, außerordentlich lose und leicht behandelt, rechts ein sich allmählich senkender flacher Strand, von Figuren belebt, dann der ruhige, fast milchweiße glatte Meeresspiegel mit Fischerbarken, und am dunstigen Horizont,

zwischen langen rot gefärbten Wolkenstreifen, die untergehende Sonne. — Eine vermittelnde Stellung zwischen der älteren und jüngeren Schule — die Modernen fehlen ja wie gesagt — nimmt der Maler ein, der oft, besonders im Ausland, als der populärste holländische Maler des 19. Jahrhunderts gilt: Josef Israels (geboren 1824); daß er in seiner Frühzeit ganz der alten romantischen Richtung angehörte, zeigen uns hier zwei Werke aus dieser Periode; auf dem einen liegt im Schatten eines Waldes am Rande eines Baches eine sentimentale Jungfrau in langem weißem Gewand; traumverloren, mit schwärmerisch-leerem Ausdruck; ein Werk von großen Abmessungen; technisch unreif und unerquicklich; es ist echte Theaterromantik, ohne jede Ursprünglichkeit in der Auffassung, ganz schematisch behandelt. Diese romantische Grundstimmung mit etwas sentimentaler Färbung ist Israels übrigens geblieben, nur wird sie später weniger aufdringlich, und verrät sich oft nur noch in den Unterschriften »Allein auf der Welt« oder »Wenn man alt wird«; und dann ist es seine Technik, die sich geändert und vervollkommnet hat, und vor allem hat sich ihm die Poesie des Lichtes erschlossen. Sachlicher gibt er sich übrigens in dem Porträt einer hübschen Dame in Grün, ungefähr aus derselben Zeit; die Stoffbehandlung ist hier das Beste. Doch in keinem dieser beiden Werke vermutet man den künftigen Großmeister. Was aus jüngerer Zeit von ihm hier ist, seine kartenspielenden Bauern und ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1908, wo er sich vor seinem Gemälde: »David vor Saul die Harfe spielend« dargestellt hat, sind übrigens nicht als charakteristische Proben seines Talentes zu bezeichnen. Seine alte Fischerfrau, in trübes Nachsinnen versunken, vor dem Kamin sitzend und sich die Hände wärmend, die knochigen, runzeligen Arbeitshände, im Ryksmuseum, ist ein viel größeres und tieferes Werk.

Daß abgesehen von allem Können eines Malers über seine Bedeutung in letzter Instanz die Tiefe und Weite seines Geistes entscheidet, oder die Intensität seines Gefühls oder die Reinheit seines Strebens, d. h. Imponderabilien, die natürlich in seiner Kunst, in Farbe und Formen, Gestalt angenommen haben müssen, das zeigt sich auch in dieser Ausstellung wieder bei einem Vergleich der paar Sachen von Matthys Maris (geb. 1839) mit den übrigen Einsendungen; denn er ist hier wohl der Einzige, der tiefere und innigere Töne anschlägt, aus tieferen Schichten seiner Seele quillt seine Kunst. Solcher Art ist sein »Gretchen« (1873): ein Mädchen an einem Spinnrocken in einfachem, den knospenhaft-schmalen Körper eng umschließendem Kleid von grauem etwas bläulichem Ton und hellblauem Mieder; bleich und fein ist das Gesichtchen, sprechend blicken die dunkeln tiefen Augen; ein lebendes Mysterium. Unbestimmt dunkel ist der Hintergrund des Zimmers; aus einem offenen Fenster fällt der Blick ins Freie, man sieht eine Landschaft, ein Junker in buntem Gewand, sehr klein, weil tief unten, durchdringt einen Dornenhag; in der Ferne auf dem Berg liegt ein Schloß. Ein Werk von einem ganz eigenen unbeschreiblichen Zauber. Von demselben Künstler ist dann noch eine kleine Landschaft; ein kleiner See, wie ein großes Auge im hellsten Licht, das aus dem weißen Wolkenhimmel fällt, während das Land ringsherum, ein Wiesenplan von dunkelm Braungrün, ganz im Schatten liegt; dies kleine Werkchen ist eine Offenbarung, wie die kleine Landschaft mit der Brücke von Rembrandt im Ryksmuseum, mit der es einige Verwandtschaft hat. Wie hier Licht und Leben ans dem grau-weißen Himmel bricht, und in dem Wasserspiegel ein, man möchte sagen, mitfühlendes, mitjubelndes Echo weckt, das wirkt in seiner Einfachheit und Plastizität fast wie ein seelisches Ereignis, wie ein Versinnlichen der elementarsten seelischen Vorgänge, der Freude und der Trauer; die Natur selber scheint hier Seele zu besitzen. — Jakob Maris, der älteste und schon verstorbene der drei Brüder (1837—1899) ist durch zwei seiner typischen Hafenansichten und ein sehr feines Aquarell vertreten: ein pflügender Bauer bei grauem Vorjahrsregenhimmel auf kahler nackter Flur. — Der jüngste der Brüder, Willem Maris (geboren 1844) hat neben zweien seiner geliebten Entenfamilien — wie schön in das zarte Gelb der kleinen Küchlein — ein Strandbild mit Eseln, aus seiner Frühzeit, das durch seine harten, etwas trockenen Farben — allerdings ist hier ein heißer Sommertag dargestellt — etwas aus dem Rahmen seines üblichen Werkes fällt. — In ihrer Art Meisterwerke sind ferner zwei Arbeiten von Albert Neuhuys (geb. 1844), das Aquarell Die Enkhuizer Zeitung und Mutter und Kind; die Ausführung ist hier von der höchsten Vollendung und Dinstingiertheit, die Farbe warm und rein, die Zeichnung so bestimmt und sicher und ohne alle Härte; mit Liebe sind diese Menschen geschaut und umfaßt; diese Bäuerin mit ihrem Kind auf dem Schoß mit den bloßen Ärmchen und Beinchen, vor der kahlen Zimmermauer, ein Bild stillen Mutterglückes, aber rein malerisch empfunden, als farbige Sinnlichkeit; wie warm-rosig duftet das weiche Kinderfleisch, wie fein treten die Hände der Mutter hervor, wie sie dem Kinde einen Strumpf anzieht; wie natürlich ist ihre etwas gebeugte Haltung, sie muß natürlich hinabsehen und den Kopf senken. Von der Seite fällt Licht in den schummerigen Raum; deshalb leuchtet die Farbe so warm. Nur sind die Gesichter für Bauern vielleicht etwas zu zart geraten. — Neben einigen guten Aquarellen von Mauve (1838—1888) muß endlich noch eine Polderlandschaft von Jan Hendrik Weißenbruch (1824 bis 1903) ganz besonders hervorgehoben werden; eine Symphonie von zartem Weiß und Hellblau, mit etwas Grün im Vordergrunde: eine große Wasserfläche, die am Rande des Horizontes von einem schmalen Streifen Land eingefaßt wird; darüber segelt luftig und leicht eine flaumigweiße Wolke; an sich der einfachste Vorwurf, eigentlich nur Wasser und Luft; aber wie alles hier lebt, wie die Natur hier atmet, das ist meisterhaft; und wie weit dehnt sich der Raum; die Farbe hat hier alles Stoffliche und Feste verloren, sie ist nicht an den Gegenständen erstarrt, sondern sie schwimmt gleichsam um dieselben, lose und frei; und das Licht webt hier wirklich, milde schmeichelnd, nicht grell blendend; und die Luft ist von einer beinahe greifbaren Weichheit. *M. D. H.*

Die Wahlen für die Jury der diesjährigen Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes haben die Stammjuroren Max Klinger, Max Liebermann und Fritz von Uhde soeben vorgenommen. Darnach gehören der Jury für die Darmstädter Bundesausstellung an: Adolf Beyer, Carlos Grethe, Hermann Hahn, Graf von Kalckreuth, Dr. Max Klinger, G. Kuehl, Max Liebermann (und in dessen Vertretung Max Slevogt), Carl Moll, Hans Olde, Christian Rohlfs, Wilhelm Trübner, Louis Tuaillon, Fritz von Uhde und in dessen Vertretung Freiherr Hugo von Habermann. Für die dritte graphische Ausstellung des Künstlerbundes, die in Hamburg in der Galerie Commeter stattfindet, wurden als Juroren gewählt: Carl Bantzer, Carlos Grethe, Graf von Kalckreuth, Max Klinger, Carl Moll, Hans Olde, Max Slevogt, Alfred Sohn-Rethel und Hans von Volkmann.

Für die diesjährige Ausstellung der Berliner Sezession, die am 9. April eröffnet wird, haben die ersten vorbereitenden Sitzungen begonnen. An Stelle des ausgeschiedenen Paul Cassirer ist Karl Walser in die Ausstellungsleitung eingetreten. Ihr gehören nunmehr Professor Max Liebermann als Vorsitzender, Professor Max Kruse als sein Stellvertreter, ferner Max Slevogt, Louis Corinth,

August Gaul, Fritz Klimsch, Hans Baluschek, Emil Rudolf Weiß, Karl Walser, Leo von König und Max Beckmann an.

SAMMLUNGEN

o **Straßburg.** Das *Kunstgewerbemuseum* versendet soeben den von Professor Dr. *E. Polaczek* verfaßten Bericht für das Rechnungsjahr 1908. Er gibt erwünschte Gelegenheit, einmal auf die Neuordnung der Sammlungen hinzuweisen, die seit Übernahme des Direktionspostens durch den genannten Gelehrten erfolgt ist. Wer die Ungunst der Räumlichkeiten in der »Großen Metzig« und die schwierigen lokalen Verhältnisse kennt, wird sie aller Achtung wert finden. Vor allem wurde Raum für die früher magazinmäßig aufgestapelten Sammlungsgegenstände dadurch geschaffen, daß der vielbenutzte Lesesaal verlegt werden konnte. Das Kunstgewerbemuseum besitzt jetzt im früheren Marstall des benachbarten Schlosses einen Bibliotheksraum von den stattlichsten Verhältnissen, der auch für Sonderausstellungen, wie zuletzt noch eine solche für japanische Kunst (anläßlich eines Vortrages von J. Brinckmann) und für Werke der Kleinplastik stattfand, seine Eignung erwiesen hat. Bei den Umstellungsarbeiten, die besonders durch die Aufteilung der alten Straubschen Sammlung veranlaßt wurden, hat am meisten die Abteilung der Straßburger Fayencen und Porzellane des 18. Jahrhunderts, der Hannong-Periode, gewonnen; nicht nur ist die dekorative Anordnung, um die sich auch der frühere Assistent Dr. *K. Westendorp* verdient gemacht hat, eine ungewöhnlich ansprechende, auch durch die gesonderte Aufstellung der frühen blauen Ware ist kunsthistorisches Neuland gewonnen, das jeden auf das Lebhafteste interessieren wird, der sich mit der noch so wenig gekannten, lange vernachlässigten Geschichte der deutschen Fayence beschäftigt. Diese vorher nur durch wenige und verkannte Stücke vertretene Abteilung der Frühkunst hat Polaczek in musterhafter Weise ausgebaut. Die wichtigste Neuerwerbung der letzten Jahre, die silberne Trinkschale, die im Jahre 1576 zur Erinnerung an die Hirsebrei-Fahrt der Züricher nach Straßburg angefertigt wurde, ist in zwei Lichtdrucktafeln abgebildet; die Erwerbung dieser kunstvollen Renaissancearbeit hat, worauf P. mit Befriedigung hinweist, zur Folge gehabt, daß es zum erstenmal gelungen ist, für eine Museumsangelegenheit die praktische Teilnahme weiterer Kreise zu wecken. »Die Summe, die für die Erwerbung der Züricher Trinkschale zusammengebracht worden ist, setzt sich aus vielen Hunderten von kleinen Beiträgen zusammen.« Auf solche öffentliche Wohltätigkeit ist das Museum angewiesen, da der Jahres-Etat leider ein äußerst geringer ist. Die Klage darüber und das sehr berechtigte Verlangen nach einem Neubau zieht sich gar beweglich durch den ganzen Bericht.

Die im vorigen Jahre in der Berliner Akademie gezeigte **Sammlung altchinesischer Gemälde der Frau Olga Julia Wegener** hat das **British Museum** angekauft. Die Leser unseres Blattes werden sich des ausführlichen Aufsatzes von Dr. O. Münsterberg in Nr. 13 der Kunstchronik vom 22. Januar vergangenen Jahres erinnern.

+ **München.** Das kürzlich in der Modernen Galerie (Thannhauser) ausgestellte Gemälde Prof. **Max Slevogts** »Französischer Dragoner zu Pferd« ist durch Kauf in den Besitz des Wallraf-Richartz-Museums in Köln übergegangen.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserl. deutsches archäologisches Institut.* Festsitzung des 17. Dezember 1909. Dieser Eröffnungssitzung des archäologischen Instituts wohnte eine große Zahl von Gelehrten bei, worunter Carter, Amelung Gatti, Mariani, Asby, Pigorini und noch viele andere aller römischen in- und ausländischen Institute zu sehen waren. Nach einigen Worten des neuen ersten Sekretärs Dr. Delbrück nahm Professor Luigi Savignoni das Wort und sprach über trojanische und römische Bilder. Er besprach erstens die Darstellungen mit der Figur des Aeneas, welcher die Sau opfert und mit der Hochzeit der Lavinia. Diese Darstellung finden wir in mehr oder weniger gut erhaltenem Zustand in den Resten eines großen fragmentarischen Sarkophags aus Palazzo Borghese (herausg. Rizzo: Röm. Mitt. XXI, 1906, S. 285) in einem Fragment eines Reliefs Camuccini (Bienkowski [Eos XIII, 1907, 198] und in einem Relief der Uffiziengalerie, Dütschke, Bilder in Oberitalien, III, Nr. 526). Von diesem letzten Relief (welches er als eine Kopie ansieht, die wohl in einigen Einzelheiten nicht ganz treu ist, aber im ganzen doch treuer als wie es die obengenannten Herausgeber gedacht haben) ausgehend versucht Savignoni eine Wiederherstellung der Originalkomposition und beweist: 1. Daß diese Komposition mit den Reliefs der Ara Pacis große stilistische Ähnlichkeit hat und also dem 1. und nicht dem 2. Jahrhundert nach Christus zugeschrieben werden muß. 2. Daß vieles darin aus der Aeneis des Vergils entnommen ist. 3. Daß die Figur, welche dem Opfer beiwohnt, weder *Mars* ist (Rizzo hielt sie für männlich: vergl. den Anhang, loc. cit. S. 358) noch Roma (Bienkowski loc. cit.) sondern *Venus* im Typus der bewaffneten Venus (vergl. Nikephoros oder Victrix). Nach der Prüfung dieses Typus in griechischen und römischen Monumenten (z. B. im berühmten *Diptychon Quirinianum* in Brescia; [in einer dessen Bilder der Vortragende Venus und Aeneas erkennt] und des Bechers von Boscoreale mit der Verherrlichung des Augustus) ging Savignoni zum Studium der Darstellungen der Göttin Roma über und bewies, daß es ein Irrtum ist zu glauben, dieser Typus sei den Amazonen und der Minerva entsprungen, während sein Ursprung zweifellos aus der bewaffneten Venus (Victrix) ist. Dieser Typus bekam sozusagen seine offizielle Anerkennung durch Hadrian im Tempel der Venus und Roma. *Fed. H.*

VEREINE

+ **München. Verein bayrischer Kunstfreunde** (Museumsverein). Im Sitzungsabend am 1. März 1910 konnte der Vorsitzende Freiherr von Cramer-Clett den gleich Sr. Königl. Hoheit Prinzen Ruprecht anwesenden Prinzen Georg von Bayern als neues Mitglied des Vereins begrüßen. Sodann ergriff Prof. Wolters das Wort zu einem Vortrag über ein ausgezeichnetes Exemplar einer als Grabmal dienenden Lekythosmarmorvase, die kürzlich vom Verein angekauft worden war und nun der Glyptothek, die schon ein selten schönes Stück dieser Art besitzt, überwiesen werden wird. Das Werk ist attischen Ursprunges — es stammt von der Insel Salamis — und zeitlich in den Anfang des 4. Jahrhunderts zu setzen. Die Reliefdarstellung zeigt ein Ehepaar (stehende Figuren), das sich die Hand reicht. Als zweiter Redner des Abends führte Prof. Dr. Pringsheim aus seiner wohl einzig dastehenden Sammlung eine Anzahl sogenannter Setz- oder Monatsbecher vor, durchweg Arbeiten ersten Ranges aus den Zentren süddeutscher Goldschmiedekunst. Von Nürnberger Meistern waren Erhard Scherl, Kellner, Meister mit dem Ankerzeichen, verschiedene Boitmüller und Eustachius Hohmann mit Werken vertreten. Besonderes Interesse verdienten die Becher der Boitmüller, über welche Meister man bisher nicht viel in Erfahrung hatte bringen können. Prof. Pringsheim wies Becher von verschiedenen Meistern dieses Namens vor, bei denen sich zeigte, daß ein Teil des Fußes aus derselben Gußform stammen mußte, woraus sich ergibt, daß die betreffenden Goldschmiede in enger

Verbindung gestanden haben, vielleicht Brüder oder Vater und Sohn waren. Schwäbische Arbeiten waren durch einen Becher des Augsburger Meisters G. P. und ein äußerst seltenes und schönes Exemplar eines Ulmer Bechers von einem unbekannten Meister vertreten. Als letztes Stück der Reihe zirkulierte eine zierliche Arbeit unbekannter süddeutscher Herkunft, die im Gegensatz zu den bisher erwähnten Bechern, die alle noch im 16. Jahrhundert entstanden waren, dem 17. Jahrhundert entstammte (1621). — Kunsthändler Böhler, der folgende Redner des Abends, zeigte eine dem Sansovino zugeschriebene Bronze, sitzende Madonna mit Kind, und ein einzig dastehendes, dem Boltraffio gegebenes Profilporträt eines jungen Mannes, das der Vortragende in England für seine eigene, gewählte Privatsammlung erworben hatte. Auf der Rückseite der Tafel befindet sich ein unvollendetes weibliches Bildnis, dessen nur bis zur ersten Untermalung gediehene Ausführung ganz besonderes Interesse beanspruchen darf. Zum Schluß des Abends besprach Herr Drey eine Anzahl italienischer Plaketten, die gleichfalls den Mitgliedern zur Ansicht vorlagen.

Amsterdam. In der letzten Sitzung des »Oudheidkundig Genootschap« am 14. Februar sprach Dr. Beets, Assistent am Kupferstichkabinett, über Lucas van Leyden; aus seinem im Laufe dieses Jahres bei van Oest in Brüssel in französischer Sprache erscheinenden Werke über diesen Meister las Beets einige Hauptkapitel vor. Er behandelte zuerst kurz die unmittelbaren Vorläufer von Lukas und besprach sodann etwas ausführlicher einige seiner Hauptwerke; eine chronologisch angeordnete Sammlung von Reproduktionen diente zur Verdeutlichung des Entwicklungsganges des großen Leydeners. *M. D. H.*

f- **Der Bund schweizerischer Architekten** wird sich an der internationalen Kunstausstellung in Rom in der Planausstellung beteiligen. Zu seinem Obmann wählte der Verband den Architekten Jost. Einer sehr guten Entwicklung erfreut sich das Bundesorgan »Schweizerische Baukunst«. Die Zeitschrift erscheint seit Mitte letzten Jahres zweimal monatlich. Aus Anlaß der Generalversammlung der Gesellschaft in Bern hielt Dr. Weese, Professor der Kunstgeschichte an der dortigen Hochschule, einen öffentlichen Vortrag über das alte bernische Landhaus und die moderne Villa.

+ **München.** Im bayerischen Kunstgewerbeverein hielt der Konservator am Nationalmuseum *Dr. Phil. Mar. Halm* am 1. März einen Vortrag über das Thema »Der Bildhauer Konrad Meit von Worms, ein Zeitgenosse und Freund Albrecht Dürers«.

FORSCHUNGEN

Über einige **Künstlerinschriften des deutschen 15. Jahrhunderts** macht G. Dehio im Repertorium (XXXIII, Heft 1) sehr bemerkenswerte Ausführungen. Er warnt davor, zu allgemein Inschriften auf Kunstwerken als Künstlernamen zu deuten. Es kann sich um Stifter handeln, wie bei dem Ölberg in Neuffen, der den Namen Aberlin Schech trägt, oder um den Namen des Gießers bei Arbeiten in Erz, wie der Grabplatte der Herzogin Sophie von Mecklenburg in der Marienkirche zu Wismar. In den meisten Fällen aber habe man bei den Inschriften an den Unternehmer des Werkes zu denken, der durchaus nicht immer identisch sei mit dem ausführenden Künstler. Von Symon Haider, der sich mit dem Zusatz: »artifex me fecit« sehr deutlich als Verfertiger der Relieftüren des Konstanzer Münsters bezeichnet, wissen wir aus einem Ratsspruch, daß er Tischmacher war und für die Bildhauerarbeiten Meister Niklas von Leyden hinzuzog. Bei Künstlerinschriften auf Altarwerken ist immer nur derjenige genannt, der das Werk in Auftrag erhält, die Ausführung der Teile vergibt er weiter. Ein Ausnahmefall ist es, wenn auf den Altarflügeln aus Weingarten der ältere Holbein und Michel Erhardt gemeinsam zeichnen. Nennt aber Multscher auf den Berliner Altarflügeln sich als den Urheber, so ist damit noch keineswegs gesagt, daß er auch die malerischen Arbeiten an dem Altarwerk selbst ausgeführt habe. Für Jörg Syrlin ist mehrfach bezeugt, daß er Schreiner war. Nach Analogie mit den Aufträgen anderer Kirchengestühle und nach der Aussage des oben erwähnten Konstanzer Ratsspruches vom Jahre 1490, der sich ausdrücklich auch auf die in Ulm geltende Praxis beruft, kann Syrlin nicht auch an den Bildhauerarbeiten für das von ihm gelieferte Ulmer Chorgestühl beteiligt gewesen sein. So wäre nach Dehios Meinung der Name Multscher aus der Geschichte der deutschen Malerei und der Name Syrlin aus der Geschichte der Bildhauerkunst, in der er bisher eine so große Rolle spielte, gänzlich zu streichen. Nicht zu den gleichen Resultaten kommt Hans Klaiber, der sich über dasselbe Thema in den »Monatsheften für Kunstwissenschaft« (III, Heft 3) äußert. Er zieht außer dem Konstanzer Ratsspruch vor allem einen Ravensburger Streitfall heran, der zeigt, daß die Scheidung der Zünfte durchaus nicht starren und überall gleichen Regeln folgte. Für die Syrlinfrage besonders wichtig ist eine Auskunft, die in der Streitfrage gerade von Ulm her erteilt ward, denn in ihr wird gesagt, daß der Schreiner nicht in Stein arbeiten dürfe. Nun ist der Fischkasten in Ulm, der für Syrlin bezeugt ist, eine Steinarbeit, und danach wäre es ausgeschlossen, daß Syrlin Tischler gewesen sei, er hätte im Gegenteil Bildhauer sein *müssen*, da es solchen in der Tat unbenommen war, »aus Stein und Holz zu hauen und zu schneiden«. Die Bezeichnung eines Bildhauers als Schreiner, wie Syrlin in der Vertragsurkunde für das Chorgestühl genannt wird, ist nicht ohne Analogie. Auch Hans Daprazhauser in Memmingen, der Bildhauer war, wird als Schreiner betitelt, und zwar ebenfalls in einem Kontrakt über ein Chorgestühl. Auch für die Frage der Doppelkünstler, die Maler und Bildhauer zugleich waren, eine Möglichkeit, die Dehio im Falle Multscher von vornherein ablehnte, gibt Klaiber einen wichtigen Beitrag aus der Ulmer Zunftordnung von 1495. Hiernach konnte ein Maler oder Bildhauer, der die eine Kunst gelernt hatte, sich in der anderen eine beliebige Zeit ausbilden, brauchte also nicht die doppelte Lehrzeit durchzumachen. Es muß also in der Tat Maler-Bildhauer gegeben haben. Hierauf weist übrigens auch eine Stelle in der von H. Th. Bossert mitgeteilten Verserzählung (Repertorium, XXXII, Heft 6), deren Beziehung auf Konrad Witz allerdings von Dehio wohl mit Recht angezweifelt wird. *G.*

⊙ Über den **Freskenzyklus des Vasari** in der Sala Farnese der Cancelleria handelt Ernst Steinmann in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (III, Heft 2). Er schildert Entstehung und Inhalt des berühmten, aber von Anfang an auch heftig getadelten Werkes der hundert Tage und beschäftigt sich insbesondere eingehend mit den zahlreichen Porträts von Zeitgenossen, mit denen kein anderer Freskenzyklus so angefüllt ist wie Vasaris Historien in der Cancelleria. Neben Paul III. sind Pier Luigi und Alessandro Farnese, der der Auftraggeber war, dargestellt, die Kardinäle Contarini, Pole, Sadoleto, Bembo, ferner Paolo Giovio, der Vasari den Auftrag verschafft und mit ihm den Inhalt der Fresken festgesetzt hatte, und von Künstlern: Bramante, Michelangelo, Antonio da Sangallo und Vasari selbst, der damit dem Brauche folgte, einen Freskenzyklus mit dem eigenen Bildnis zu signieren.

⊙ Die **Geißelung Christi** in der Galerie zu Rovigo, die früher für Giorgione galt, von Crowe und Cavalcaselle in die Nähe des Bonifazio versetzt wurde, schreibt Hadeln (Monatsh. f. Kunstw. III, Heft 3) dem Palma Vecchio zu.

⊙ Den **Herakles des Baccio Bandinelli,** der im Wettstreit mit Michelangelos David geschaffen wurde, und der 1515 beim Einzuge Leos X. in Florenz in der Loggia dei Lanzi stand, weist Emil Schaeffer (Monatsh. f. Kunstw. III, Heft 3) auf dem Fresko Vasaris im Palazzo della Signoria, das diesen Vorgang darstellt, nach.

VERMISCHTES

Die schönen Künste in Indien. Vincent A. Smith, ein englischer Kunstgelehrter, dessen Spezialität die Erforschung der indischen Kunst und der zurzeit mit einer Geschichte der schönen Künste in Indien und Ceylon beschäftigt ist, die mit Illustrationen bei der Oxford University Press erscheinen wird, hat in der letzten Sitzung der englischen Royal Asiatic Society einen Vortrag über »Die schönen Künste in Indien« gehalten, den wir nach einem Bericht des Athenaeums hier wiedergeben. Es ist eine Streitfrage, ob man in Indien die schönen Künste von dem Kunsthandwerk überhaupt lostrennen kann. Es gibt Schriftsteller, welche eine Existenz der schönen Künste in Indien durchaus leugnen, während andere die Ansicht vertreten, daß die künstlerischen Schöpfungen in Indien, wenn man von den traditionellen Handelserzeugnissen absieht, kaum Beachtung verdienen. Andererseits haben gewisse nationalistische Kritiker ganz extravagante Ansichten über die Bedeutung der Kunst in Indien promulgiert und haben sie selbst über die griechische gestellt. Um einen Börsenausdruck zu gebrauchen, so ist in den kunstkritischen und Sammlerkreisen zurzeit ein »Boom« in indischer Kunst. Und so sind auch viele Bücher und Aufsätze in der letzten Zeit erschienen, die diesen Gegenstand behandeln. Besondere Beachtung hat Havells interessant geschriebene und wunderschön ausgestattete »Indische Skulptur und Malerei« gefunden, obwohl viele der darin ausgesprochenen Ansichten starke Opposition gefunden haben. Die Architektur, die Königin der Künste, ist ein zu bedeutender Gegenstand, als daß man sie anders wie in einer Einzelabhandluug darstellen kann. Was die indische Architektur betrifft, so sind übrigens ihre hohen Verdienste jetzt allgemein anerkannt.

Eher zu bestreiten ist die Größe Indiens im Gebiet der Skulptur und Malerei. Die Geschichte dieser Künste zerfällt in zwei Hauptteile, die Hindu-Kunst (inkl. Jain- und buddhistischer) und die indo-muhammedanische Kunst. Es gibt wohl keinen Kritiker, der die hervorragenden Eigenschaften der frühen, kräftigen und naturalistischen buddhistischen Kunst anzweifelt, wie sie sich zu Sântschî, Barâhat (s. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 21 ff.) und an anderen Orten zeigt. Aber über die Verdienste späterer Schulen sind die Ansichten doch sehr verschieden. Viele europäische Kenner und Gelehrte bewundern die hellenistische graeco-buddhistische Skulptur der Peshawar-Gebiete als die beste in Indien hervorgebrachte Kunst, wobei die früheren und mehr griechischen Denkmäler des späteren bereits mehr indisierten vorgezogen werden. Andere Kritiker dagegen behaupten, daß die Indisierung eine Verbesserung und keine Dekadenz war. Dieser Ansicht ist auch Smith in seinem Vortrag. Er mußte zugestehen, daß er in früheren Publikationen versäumt habe, die hohen Qualitäten der exquisiten nordindischen Kultur in der Periode der nationalen Gupta-Kaiser vom 4. bis zum 6. Jahrhundert richtig anzuerkennen und daß er früher den griechischen Einfluß auf indische Kunst übertrieben habe. Die Indier, selbst wenn sie entlehnen, verstehen es, ihre Entlehnungen so geschickt zu verschleiern, daß man das Resultat als Originalarbeit wohl betrachten darf. Die spezielle Lehre der neuen Kritikerschule, welche die Bedeutung der mittelalterlichen Brahmanischen Kultur im 7. und den folgenden Jahrhunderten übertrieben hat, hat es aber dahin gebracht, daß viele geringwertige oder groteske Werke weit über Gebühr hochgestellt worden sind. Wenn sie in ihrem Übermaß von Eifer für ihre Ansichten auch zu weit gegangen ist, so hat sie doch ihr Gutes bewirkt, indem sie das Faktum zur Anerkennung gebracht hat, daß die Kunst in Indien mit dem Verschwinden des griechischen Einflusses nicht aufgehört hat. Viele bedeutsame Werke sind in mittelalterlichen Zeiten produziert worden und unter all den Monstrositäten kann noch manches gute Werk herausgefunden werden. Daß die Hindukünstler die Muskeln des menschlichen Körpers darzustellen versäumt haben, liegt nicht daran, daß sie nicht modellieren konnten, sondern daß sie einem rituellen Kanon darin folgten. Das sieht man daran, daß die Hände oft mit äußerster Delikatesse modelliert sind. Den transzendentalen Theorien der neuen Kritiker, die in der mittelalterlichen Kunst Indiens eine sichtbare Wiedergabe der idealistischen Philosophie der Vedanta sehen, muß man skeptisch gegenüber stehen. — Von großem Verdienst sind die frühen Malereien in den Adschanta-Höhlen, die im Beginne unserer Zeitrechnung bis zu dem Jahr 642 n. Chr. entstanden sind (s. Grünwedel l. c. S. 26/27). Aus dem 5. Jahrhundert finden sich gute und sehr wenig bekannte Fresken zu Sigirya auf Ceylon. Und von höchstem Verdienst sind die Malereien der indopersischen Schule, die Akbar zur Zeit der Königin Elisabeth von England gegründet hat. Die Anstrengungen moderner bengalischer Maler, eine nationale Kunstschule auf der Basis indopersischer Vorbilder zu schaffen, sind weit überschätzt worden. Auch ist Smith nicht der Ansicht von Havell, daß jeder Schreiner, Töpfer, Schmidt und Weber in einem typischen Hindudorf auch ein Künstler sei. Die schönen Künste in Indien allerdings dürfen wohl den Anspruch darauf machen, einen guten Platz unter den Künsten der zivilisierten Welt zu erhalten, wenn sie auch nicht in der allerersten Reihe rangieren. *M.*

Das Alter der belgischen Kunstakademien. Man erinnerte hier anläßlich der Hundertjahrfeier der Münchener Kunstakademie, daran, daß die meisten der belgischen Kunstunterrichtsinstitute ein wesentlich höheres Alter haben als jene. So wurde die Antwerpener Kunsthochschule 1663 von David Teniers begründet und unter der holländischen Regierung offiziell anerkannt. Die Brüsseler Akademie wurde von Karl von Lothringen in das Leben gerufen und am 16. Oktober 1711 eröffnet. Die Genter Akademie begann gegen 1751 unter dem Maler Philippe Marissal ihre regelmäßige Tätigkeit. Löwen wurde 1788 unter der Regierung Kaiser Josephs II. begonnen. Die Kunsthochschule von Mecheln datiert seit 1771, die von Lüttich seit 1775. *A. R.*

+ **München.** Der kgl. Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns veranstaltet gegen Ende März für Mitarbeiter bei der Pflege und Erforschung der einheimischen prähistorischen Denkmale einen von den Konservatoren Dr. Hock und Dr. Reinicke geleiteten prähistorisch-archäologischen Kursus.

Eine **höhere Fachschule für Schaufensterdekoration in Berlin** zu errichten hat der Verband Berliner Spezialgeschäfte beschlossen, in Gemeinschaft mit dem Deutschen Werkbund und dem Deutschen Verband für das kaufmännische Unterrichtswesen. Als Leiterin ist Frau *Oppler-Legband* in Aussicht genommen, die von angesehenen Knnstgewerblern unterstützt werden soll.

LUDWIG HEVESI

Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert

2 Bände. 334 Seiten mit 253 Abbildungen

In 1 eleg. Leinenbande Mk. 7.50

Die erste zusammenfassende Geschichte der österreichischen Kunst von 1800—1900, wie sie bis zum Erscheinen dieses Werkes gefehlt hat; denn bis dahin pflegten höchstens die Großmeister von europäischer Berühmtheit abgehandelt zu werden. Hevesi bietet ein vollständiges Geschichtswerk, das um so anziehender wirkt, als der Verfasser, in dessen Gesellschaft man sich niemals langweilt, ein Stück Kunstschriftstellerei liefert, welches zugleich Schriftstellerkunst ist.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

CARL REINECKE

Aus dem Reich der Töne

Worte der Meister

Gesammelt von Professor Dr. Carl Reinecke

Mit Buchschmuck von Franz Hein

216 S. Geh. Mk. 3.—, eleg. gebd. M. 4.—

Eine Sammlung von Aussprüchen über Musik, Musiker und was damit zusammenhängt, die Altmeister Reinecke aus alter und neuer Zeit zusammengestellt hat. Wir bewundern die anregende, mit Fachkenntnis sorgfältig getroffene Auswahl einer reichen Blumenlese tiefsinniger Gedanken und wertvoller Bemerkungen, eingekleidet in ein geschmackvolles Gewand.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Preisausschreiben v. M. 1000.—

der Schlesischen Porzellanfabrik P. Donath, G. m. b. H. ▫ Tiefenfurt

unter deutschen Künstlern zur Erlangung von Entwürfen für Porzellantafelgeschirr.

Endtermin: 1. Mai.

PREISRICHTER: Professor Dr. von Falke, Berlin, Direktor des Königl. Kunstgewerbemuseums / **Professor Dr. K. Masner, Breslau,** I. Direktor d. Schles. Museums f. Kunst u. Altertümer / **Professor Seger, Breslau,** Direktor des Schles. Museums für Kunst und Altertümer / **Professor Poelzig, Breslau,** Direktor der Königl. Kunst- und Kunstgewerbeschule / **Moritz Wenzel, Breslau,** Hoflieferant / **E. W. Fischer, Tiefenfurt,** i. Fa. Schles. Porzellanfabrik P. Donath.

▫ Bedingungen durch die Porzellanfabrik P. Donath. ▫

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Bekanntmachung.

Der Wettbewerb um das Stipendium der **von Rohr'schen Stiftung** im Betrage von 3600 Mark findet im Jahre 1910 für **Maler** statt.

Zugelassen zu diesem Wettbewerb werden nur Künstler deutscher Reichsangehörigkeit, welche das 32. Lebensjahr noch nicht überschritten haben.

Bewerbungen haben bis zum 29. Oktober 1910 zu erfolgen.

Ausführliche Programme für den Wettbewerb können vom Bureau der Akademie der Künste in Berlin W. 64, Pariser Platz 4, unentgeltlich bezogen werden.

Berlin, den 11. Februar 1910.

Der Senat,
Sektion für die bildenden Künste.
Arthur Kampf.

Anzeigen von Kunſtauktionen, An- und Verkäufen aller Arten von Kunſtgegenſtänden und Druckwerken, Stellengeſuche und -Angebote etc. finden im

KUNSTMARKT der gleichzeitig auch von ſämtlichen Abonnenten der altberühmten, ſeit 46 Jahren erſcheinenden »ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST« gehalten wird,

die weiteſte Verbreitung in den Kreiſen aller Kunſtintereſſenten, der Sammler, Kunſthiſtoriker, Muſeumsvorſtände, ausübender Künſtler, Kunſthändler etc.

Anzeigenpreis die dreigeſpaltene Petitzeile 30 Pfg., 1/1 Seite (2ſpaltig) M. 40.—, 1/2 Seite M. 20.—, 1/4 Seite M. 10.— Größere und dauernde Aufträge nach Übereinkunft.

LEIPZIG, Querſtraße 13. Die Expedition des »KUNSTMARKTES«

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang | 1909/1910 | Nr. 21. 1. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

RÖMISCHER BRIEF

Der Streit um die berüchtigte *Passeggiata archeologica* hatte mit Bonis Austritt aus der Kommission seinen Höhepunkt erreicht. Die Wogen der stürmischen Debatte waren so hoch gestiegen, daß man auch im Parlament für die vescata quaestio Interesse gezeigt hat, so daß in den allernächsten Tagen, zwischen einem Budget und dem anderen, auch die archäologische Promenadenfrage zur Diskussion kommen wird. Wenn ich das Wort Promenadenfrage gebrauche, so geschieht das nicht zufällig, sondern weil der Kampf am hitzigsten gerade um die Promenade entbrannt ist. Das in einem deutschen Text so häßlich klingende französische Wort paßt eben gar zu gut, um das zu bezeichnen, was die Commissione reale della passeggiata archeologica vorhatte und was nun endlich zur allgemeinen Befriedigung nicht ausgeführt werden soll. Zwischen Palatin und Caracallathermen einen englischen Garten mit großen Alleen, Bänken und wie man sagt auch Denkmälern zu Ehren des Cäsar, des Pompejus und, wer weiß, wohl auch irgend eines minder antiken Römers. Nun fragten sich aber alle in Rom, wen die Kommission eigentlich mit der schöngeregelten Passeggiata befriedigen wollte. Archäologen, Künstler, Literaten und hundert Gebildete aller Stände hatten doch so klar erklärt, die großen Kieswege wären ihnen unsympathisch und hatten großherzig auf den vorgespiegelten englischen Garten verzichtet; das half aber nichts, denn die Kommission hatte nun einmal ihren Plan und behauptete ihr Recht, ihn auszuführen, mit einer allerdings erstaunlichen, wenn auch nicht gerade lobenswerten Beharrlichkeit. Als Boni sich zurückgezogen hatte, blieb in der Kommission kein Archäologe, kein Historiker, und nun hat der Minister Prof. Rodolfo Lanciani hineinernannt und wegen der hohen Kompetenz des berühmten Archäologen sowohl als wegen seiner Beziehungen zu den heftig Protestierenden, kann man wohl erwarten, daß die Passeggiata archeologica einen Charakter haben wird, welcher im wesentlichen sich von dem der englischen Gärten unterscheiden wird. Leider aber wird sich nicht alles Schlechtgemachte wieder gut machen lassen.

Weit weniger interessiert sich die öffentliche Meinung für die Vorbereitungsarbeiten der verschiedenen Ausstellungen, welche im Frühjahr 1911, um das Hauptstadtjubiläum Roms zu feiern, eröffnet werden sollen. Im allgemeinen ist man skeptisch, aber der Skeptizismus ist wohl einigermaßen übertrieben.

Der große steinerne Prachtbau der internationalen Kunstausstellung, in welchem nach 1911 die Nationalgalerie moderner Kunst ihren Sitz haben wird, ist bald unter Dach und schon gräbt man an den Fundamenten der fremden Pavillons.

Für den Kunsthistoriker werden die retrospektiven Ausstellungen in der Engelsburg wohl das Interessanteste sein. Man will damit den Grund zu einem römischen Museum für angewandte Kunst des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks legen und man kann sicher sein, daß der jetzt mit so viel Liebe gestreute Samen Früchte bringen wird. Aber nicht nur mit kulturhistorischen Gegenständen soll die Engelsburg gefüllt werden, sondern einige Sektionen, wie z. B. die der römischen Künstler und der Schüler Michelangelos, werden rein künstlerischen Charakter haben. Bei dieser Gelegenheit wird es auch jedem möglich gemacht werden, die Kunstschätze der uralten römischen Krankenhäuser sehen zu können. In einem mit herrlichen Brüsseler Tapeten geschmückten Saal wird man die schönen Skulpturen aus der Consolazione aus San Giacomo und Santo Spirito, die schönsten Terrakotten, die schweren reichgeschmückten Mörser und was noch an kleineren Kunstsachen vorhanden ist, aufstellen. Eine Ausstellung römischer alter Stoffe und Spitzen, Zeremonienkostüme aus der Renaissance und dem Barock, eine große Waffensammlung und eine Ausstellung römischer Photographie werden das Bild, das man vom vergangenen Rom geben will, vervollständigen. Dem Komitee schien es aber, als ob die Ausstellung dieses Bild nicht klar geben könnte ohne auch den Fremden, die doch immer in Rom eine große Rolle gespielt haben, einen Platz einzuräumen, und so wird nahe bei der Topographischen Sektion eine aus dem *Leben der Fremden* in Rom eingerichtet. In vierzehn mittelgroßen Zimmern der alten Kasernen Urbans VIII. soll alles gesammelt werden, was das Leben und Wirken einiger hervorragender fremder Persönlichkeiten in Rom illustrieren kann. Keine streng chronologisch geordneten Reihenfolgen, sondern frei aufgestelltes Material, welches originelle Beziehungen zu diesem oder zu jenem bedeutenden Mann, der länger in Rom geweilt, haben kann. Auch will man womöglich in diese Abteilung eine Serie von Landschaftsbildern sammeln, welche von Künstlern, be-

sonders der romantischen Zeit mit der römischen Campagna Beziehungen haben.

Für diese besondere Abteilung der Ausstellung in der Engelsburg sind eigene Kommissare aus den verschiedenen Ländern ernannt worden und für den deutschen Saal sind folgende Herren dazu gewählt: Geheimrat Paul Kehr, Professor Ernst Steinmann, Professor Arthur Haseloff, Maler Max Roeder, Dr. Friedrich Noack.

Für das Jahr 1911 soll auch das *Museo della Villa di Papa Giulio* in der gleichnamigen Villa, welche sich auf dem neuen Verbindungsweg zwischen der Villa Borghese und dem Ausstellungsrevier in Prati di Castello befinden wird, ganz neu geordnet sein und von der Tätigkeit Professor Giuseppe Colinis, des jetzigen Direktors, kann man wirklich sagen, daß sie bewunderungswürdig ist.

Die schöne päpstliche Vigna Julius III. hat wohl seit den Tagen ihrer Erbauung keine schöneren Tage gesehen. Die großartige Villa und ihre Anlagen, von welchen Boissard gesagt hatte: *Occupant fere omnes colles, qui ab urbe ad pontem Milvium protenduntur* war im Laufe der Jahrhunderte zum Rang einer provisorischen Kavalleriekaserne herabgesunken. Das darin eingerichtete Museum hatte wohl dem Schlimmsten abgeholfen, aber die Direktoren hatten sich immer wenig um den verunstalteten Palast, um das zerfallene Nymphaeum bekümmert, so daß die luftigen edlen Renaissancehallen, in denen Julius III., unbekümmert um die Streitigkeiten wegen des Tridentinischen Kongresses und um die Franzosen Heinrichs II., die bis in das Herz Italiens vorgedrungen waren, ganz den Musen und den schönen Künsten gelebt hatte, von Tag zu Tag verfielen und dem unvermeidlichen Ruin entgegengingen. Professor Colinis Ernennung zum Direktor des Museo di Papa Giulio hat der verlassenen Villa neues Leben gegeben und die in den letzten Monaten gefertigten Arbeiten zeigen, wie wichtig die Restaurierungsprinzipien dieses Prähistorikers und Ethnographen sind, so wichtig, daß mancher Kunstgelehrter sich ein Beispiel daran nehmen könnte. Mit großem Geschick hat Dardano Bernardini, der König der römischen Skulpturenrestauratoren, die feinen Stuckreliefs der hinteren Loggia von den jahrhundertalten Moosschichten befreit und die ganze Grazie der etwas losen aber feinen Kompositionen ist zum Ausdruck gekommen. Die schöne Halle, welche sich im Hintergrund des ersten Hofes erhebt und die als Szene bei Vorstellungen diente, denen der Papst von seinem Hof aus in dem halbrunden Portikus des Erdgeschosses beiwohnte, ist ganz und gar von den häßlichen Zutaten befreit worden und auf einem der Pilaster ist die Inschrift zum Vorschein gekommen: *Bartholomeo Amannato architecto fiorentino*. Die schönen Granitsäulen und darüber die Karyatiden aus Cipollino stehen jetzt frei, und unbeschreiblich schön ist es, in der Halle zu stehen und hinunter auf das Nymphaeum zu schauen, welches mit sorgfältiger Liebe restauriert ist, und durch die wieder aus dem Brunnen springende Aqua virgo das neue Leben freudig zu begrüßen scheint. Alle Feinheiten der Kapitelle, der Ornamente hat die kundige Hand des Restaurators wieder ans Tageslicht gebracht und der fröhliche schönheitstrunkene Geist des Cinquecento scheint hier wieder seinen Einzug gehalten zu haben. Schade, daß die großen Gärten, welche die Villa einst umringten, verschwunden sind. Die Anlagen der Villa Strohlferni, die der Villa Sinibaldi mit ihren schönen Pinien und Steineichen gehörten einst dazu und sind seit langer Zeit in Privathänden. Zwei große neue Arme mit Lichtsälen sollen sich rechts und links an das Hauptgebäude anschließen und der rechte davon, hundert Meter lang, ist schon gebaut, und man arbeitet jetzt emsig daran, die Ausgrabungsfunde der letzten Zeit darin aufzustellen. In den ersten Sälen werden die Terrakotten der Tempel von Civitacastellana, von Vignale und von Conca ihren würdigen Platz finden und nicht nur die Archäologen, sondern alle Kunstliebenden, denen es gegeben sein wird, diese bis jetzt in den Magazinen verschlossenen Schätze zu bewundern, werden ihre Freude an den originellen und oft künstlerisch so hochstehenden kleinen Tonplastiken haben. Andere Säle werden das Gräbermaterial der Nekropolen von *Satricum, Capena, Terni* und anderen antiken Kulturstätten enthalten, aber der interessanteste Raum wird wohl der schöne Saal im Erdgeschoß werden, in welchem Prof. Colini die kostbare Sammlung von Altertümern aus Praeneste ausstellen wird, die der Staat vor kurzem vom Fürsten Barberini gekauft hat und die außer interessanten Gold- und Elfenbeingegenständen vom 8. bis zum 5. Jahrhundert die herrlichsten etruskischen Cisten enthält und viele der mit feinsten Zeichnungen geschmückten Spiegel.

Das bis jetzt halbvergessene Museum ist wirklich zu neuem Leben erwacht und wird das dritte Glied der Kette öffentlicher Sammlungen bilden, an deren Verbindung man jetzt arbeitet. Den kunstliebenden Romfahrer wird eine breite Allee vom Museo Borghese durch die grüne Villa zum neuen Gebäude der Nationalgalerie moderner Kunst führen und von da zum Museo di Villa Giulia. In den Hallen, die ein kunstliebender, lebensfreudiger Papst errichtet hat, wird er neben den ernsten Sammlungen prähistorischen Gräbermaterials sich an den Erzeugnissen des feinsten antiken Kunstgewerbes ergötzen können. *FED. H.*

NEKROLOGE

Johannes Schilling †. In Klotzsche-Königswald bei Dresden ist in der Nacht zum 22. März an einem Schlaganfall nach Influenza der Bildhauer Johannes Schilling im 82. Lebensjahre gestorben. Als Schöpfer des Nationaldenkmals auf dem Niederwald zur Erinnerung an die Siege von 1870/71 und an die Wiedererstehung des Deutschen Reiches (enthüllt am 28. September 1883) genoß Schilling einen weithin bekannten volkstümlichen Namen, seinen künstlerischen Ruhm aber begründete er durch die reizvollen Gruppen der vier Tageszeiten auf der Treppe der Brühlschen Terrasse zu Dresden (1861—1872). Schillings künstlerisches Schaffen wurde bestimmt durch seine Lehrjahre bei Ernst Rietschel in Dresden (1845—1850) und durch seinen Sinn für poetische Auffassung und anmutige Formgebung. Dieser Anlage entsprechen freilich nicht die zahlreichen monumentalen Aufgaben, die Schilling jahrzehntelang zugefallen sind und deren Lösungen sich zu-

meist in den allgemein üblichen Formen bewegen. Seine besten Werke sind die genannten vier Gruppen, und einige Bildnisreliefs — besonders weibliche: der Germania aber darf man nachrühmen, daß in ihr der Typus dieser Art allegorischer Gestalten in unserer Zeit am besten verkörpert worden ist. Seitdem sind wir dieser Allegorien freilich herzlich überdrüssig geworden. Schilling schuf außerdem u. a. die Jahn-Büste für Freiburg an der Unstrut, das Denkmal für den Oberbürgermeister Demiani in Görlitz, die Speyer für Rietschels Luther-Denkmal in Worms, das Denkmal für Kaiser Maximilian von Mexiko in Triest (1875), das Wiener Schiller-Denkmal (1876), das Rietschel-Denkmal (1876), Bacchus und Ariadne auf dem Pantherwagen für das neue Hoftheater (1877), das Reiterdenkmal des Königs Johann (1889), die beiden allegorischen Figuren der Vergangenheit und der Gegenwart am Wettin-Obelisken (1889) und das Gottfried Semper-Standbild (1892) (diese fünf in Dresden), ferner das Kriegerdenkmal (1877) und das Kaiser-Wilhelm-Denkmal für Hamburg (1904?), das Reformationsdenkmal (Luther und Melanchthon, 1883) für Leipzig, noch drei weitere Kaiser-Wilhelm-Denkmäler (für Dortmund, Wiesbaden usw.), sowie ein Bismarck-Denkmal für Gotha. Unter diesen Denkmälern befindet sich, wie gesagt, auch Schwachmütiges und Unzulängliches. Die moderne Kunstbewegung ging spurlos vorüber an dem Künstler, der bis vor wenigen Jahren, als er anfing zu erblinden, rastlos weitergeschaffen hat. Schilling hat alle Ehren genossen, die einem Künstler zuteil werden können: er war Geheimer Rat mit dem Titel Exzellenz, hatte zahlreiche hohe Orden und Medaillen (die große Goldene Medaille von Berlin 1892), war Ehrendoktor der Universität Leipzig und Ehrenbürger von Dresden, sowie seiner Vaterstadt Mittweida (wo er am 23. Juni 1828 geboren war). Schilling hat sich auch theoretisch mit der Kunst beschäftigt. Er schrieb: Künstlerische Sehstudien, die er vor vier Jahren veröffentlichte. Er unterscheidet darin drei Arten des Sehens: das subjektive Augenmaß (das naive Sehen), das objektive Augenmaß (das bewußte wissenschaftliche Sehen) und das poetische Augenmaß, dem er allein schöpferische Kraft zuweist. Zu diesen Sehstudien fertigte er auch bemerkenswerte Sehapparate, die in der Sammlung seiner Gipsabgüsse (dem jetzt städtischen Schilling-Museum in Dresden) zu sehen sind. Auch eine Leier und eine neue Harfe hat der musikliebende Meister erfunden. Letztere wurde in Leipzig in einem Gewandhauskonzert vorgeführt und hat dort viel Interesse erregt. — Der künstlerische Ruhm Dresdens war, wie vorher an Rietschels, mehrere Jahrzehnte an Hähnels und Schillings Namen geknüpft, aber der alternde Meister hat seinen Ruhm lange überlebt. *W*

Professor **Richard Stier,** der 28 Jahre lang als Konservator des Württembergischen Kunstvereins gewirkt hat, ist in Stuttgart im Alter von 55 Jahren gestorben. Stier war u. a. Inhaber der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Tom Browne, einer der bekanntesten Schwarzweißkünstler Englands, starb am 16. März in London 38 Jahre alt. Browne war ursprünglich Lithograph.

PERSONALIEN

+ **München.** Anläßlich des 89. Geburtstages Sr. Kgl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern erhielten der Direktor der Staatlichen Galerien, Geheimrat Dr. *Hugo von Tschudi*, und der Direktor der Hofgemäldesammlung in der neuen Pinakothek, Prof. *August Holmberg*, das Ehrenkreuz des Verdienstordens vom Heiligen Michael. Der Maler *René Reinicke* wurde zum Königl. Professor ernannt.

WETTBEWERBE

Wettbewerb Groß-Berlin. In dem Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen Bebauungsplan Groß-Berlins gelangte ein erster Preis nicht zur Verteilung, er wurde mit dem zweiten zusammengelegt. Der Betrag von 50000 M. wurde zu gleichen Teilen zwischen dem Architekten *Hermann Jansen* (Berlin) und der *Hochbahngesellschaft* im Verein mit den Städtebaukünstlern Professoren *Brix* und *Genzmer* geteilt. Den nächsthöchsten Preis von 15000 M. erhielt Oberingenieur *Petersen* im Verein mit den Professoren *Möhring* und *Eberstadt*, den von 10000 M. die Firma *Havestadt & Contag* in Verbindung mit Prof. *Bruno Schmitz* und Ingenieur Prof. *Blum*.

Wettbewerb für das Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen-Bingerbrück. Der Kunst- und Bauausschuß hat beschlossen, den Ablieferungstermin für die Entwürfe bis zum 30. November 1910 hinauszuschieben. Grund dazu waren die Wünsche zahlreicher Künstler, die den bisherigen Einlieferungstermin als zu kurz anberaumt bezeichnet hatten.

Es wird jetzt auch ein Wettbewerb zur Erlangung eines **Plakates für das Bismarck-Nationaldenkmal** ausgeschrieben, 1. Preis 2000 M., 2. Preis 1000 M., 3. Preis 500 M. Einlieferungstermin: 12. Mai 1910.

Ein **Preisausschreiben** mit 25000 M. für Gemälde, die mit Pelikanfarben hergestellt sind, erläßt die Firma Günther Wagner in Hannover und Wien. Preisrichter sind: Hugo von Habermann, Graf von Kalckreuth, Alfred Lichtwark, Max Liebermann, Gustav Pauli, Hugo von Tschudi.

Beim Wettbewerb für den Monumentalbrunnen in Bueons-Aires erhielt den ersten Preis der Stuttgarter Bildhauer *Gustav Adolf Bredow*. Der zweite Preis fiel dem Charlottenburger Architekten *Wilhelm Brurein* und dem Berliner Bildhauer Prof. *Hermann Hosaeus* zu. Den dritten Preis erhielt Prof. *Heinrich Jobst* in *Darmstadt*, den vierten Prof. *Hugo Lederer* in *Berlin*. Bei der Fülle der Einsendungen — es sind nicht weniger als 121 — findet sich auch unter den nicht preisgekrönten Arbeiten manches künstlerisch hochstehende Werk. Die Entwürfe bleiben bis Ende des Monats im Gebäude der Berliner Sezession ausgestellt. Die vier preisgekrönten Modelle werden dann nach Buenos-Aires gesandt werden, wo das deutsche Komitee einen Entwurf zur Ausführung wählen wird.

DENKMALPFLEGE

Über **die Aufnahme heimischer Bau- und Kunstdenkmäler in den Zeichenunterricht der höheren Schulen** und der Lehrerbildungsanstalten hat der Kultusminister eine Verfügung an die Provinzialschulkollegien gerichtet. Es soll dadurch das Interesse am Zeichenunterricht bis in die oberen Klassen rege erhalten werden und den Schülern Verständnis und Liebe für die heimischen Kunstformen erweckt werden. Einfache typische Bauten, Bauernhäuser, kleine Kapellen, Pforten, Möbel, Grabsteine, Friedhofsportale, Gartenhäuschen, Zäune und was sonst an Werken dieser Art dem Verfalle und der Zerstörung ausgesetzt ist, kann von den Schülern und Schülerinnen der oberen Klassen leicht aufgenommen werden und würde, wenn die Zeichnungen der Schule verblieben, ein schätzbares Material für die Pflege und das Studium der heimatlichen Denkmäler abgeben. Um zur Begründung solcher Heimatsarchive in den höheren Schulen und Seminaren anzuregen, ist beabsichtigt, zu Beginn des nächsten Jahres in Berlin eine *Ausstellung* von zeichnerischen Aufnahmen heimischer Bau- und Kunstdenkmäler, die von Schülern und Schülerinnen hergestellt sind, zu veranstalten und diese Ausstellung auch in anderen Städten zu zeigen.

AUSSTELLUNGEN

⊙ **Düsseldorf.** Im August wird der neugegründete »Sonderbund westdeutscher Künstler und Kunstfreunde« eine Ausstellung im Kunstpalast eröffnen, zu der auch die wichtigsten Vertreter des modernen Frankreich Einladungen erhalten sollen. — Der »Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen« beschloß am 23. März in seiner Hauptversammlung über die große Ausstellung von 1911. An der Spitze der Sonderausstellungen soll eine solche zu Ehren von *Andreas Achenbach*, dem demnächst fünfundneunzigjährigen Altmeister, stehen. Einladungen werden an sechs oder acht der »bedeutendsten Künstler der Gegenwart« ergehen. Im wesentlichen wird die Ausstellung eine nationale sein. Die verschiedenen Gruppen der Düsseldorfer Künstlerschaft werden eigene Jury haben. Eine große Aquarellausstellung soll sich anschließen.

Kollektiv-Ausstellung Josef Engelhart in Graz, Verein bildender Künstler Steiermarks. Es ist schon lange her, daß von einer Ausstellung eine ganz eigenartige Stimmung ausging. Es war zur Zeit des in Graz nicht allzu lange arbeitenden Schad-Rossa. Auch damals Kollektivausstellung, wie jetzt. Man braucht auch jetzt nicht zu zergliedern, nach Farbe und Zeichnung forschen, — es wirkt. Es geht jenes Fluidum auf uns über, das gewiß nur ein geniales Individuum durch sein Sein oder seine Produkte hervorbringen kann. Engelhart hatte im Herbst in Wien ausgestellt; wenn auch Graz nicht allzuweit von der Residenz, muß man dem Künstler für seinen Grazer Besuch danken. Wir sehen eine farbenfrohe, frische, freie Kunst. Er greift hinein ins volle Menschenleben und wo ers anpackt, da ist's interessant. — Da konnte man das verschiedenartigste sehen; den Künstler in seiner Werkstatt in seinen Skizzen, den fertigen Maler und den Bildhauer; den, der die südliche Sonne und spanische Weiber, den, der sein Wien, den Boden seiner Kunst, über alles liebt; überall aber leuchtet die frohe Sonne, überall gibt es Menschen in innerer oder äußerer charmvoller Bewegung. — Im Jahre 1896, zur Zeit der Gründung der Wiener Sezession, war Engelhart einer der Anführer. Ende der achtziger Jahre wurde man auf ihn aufmerksam. Ich möchte hier die Worte Hermann Bahrs wiederholen, die er 1900 über Engelhart schrieb: »Gesund, das ist das eigentliche Wort seiner Natur. Bei allem, was er jetzt tut, rufen wir unwillkürlich aus: Famos! Diese unbeschreibliche, bezwingende, erlösende Wahrheit ist das Wesen seiner Kunst. . . . Wenn ich mit einem Worte ausdrücken soll, was ich bei seinen Sachen so groß und so schön empfinde, so würde ich halt sagen, daß er der Burckhard unserer Malerei ist.« — Bahr hat aus der Seele gesprochen. Soll man mehr hinzufügen? Alles ist hingesetzt, wo es hingehört. Man freut sich und das macht eben der Künstler. — Leider ist die Grazer Ausstellung klein und vieles, was in Wien war, kam nicht her. Doch seine Sonnenbilder, wenn Sonnenflecken auf der saftigen Wiese auf nackten Körpern ruhen, sind prächtig anzusehen. Der »Sommertag« ist ein Sommertag. Dann die spanischen Sachen, die farbenfrohen, scharfbeleuchteten Tänzerinnen. Doch seine Wiener, mit dem Wiener Humor, mit dem Wiener Schwung, das kann eben er machen. Die Gemeinde Wien hat in dieser Erkenntnis auch das feine Bild »Ball auf der Hängstatt« angekauft. — Oft zeigt sich auch französischer Einfluß; man denkt an Puvis. — Mit großer Liebe ist alles geschaffen; darum sind auch die reizenden Kinderkörper geworden und sein tiefes Empfinden, seine Seele kommt in der Grabfigur zum Ausdruck. — Wenn man dann das Gebäude verläßt, da fühlt man Freude; die hat Engelhart uns gegeben.

Dr. Richard Schlossar, Graz.

Ausstellung Wyngaerdt, Knap und Luns im Städtischen Museum zu Amsterdam (13. Februar — 20. März). Der Landschafter *Piet van Wyngaerdt* (geb. 1873) verdient unsere Anerkennung nur in seinen Skizzen; die sind frisch und keck, ein ganz flüchtiger momentaner Eindruck der Natur ist hier mit ein paar flotten Strichen festgehalten; Luft und Licht steckt in den kleinen Sachen, die fast alle der näheren Umgebung von Amsterdam entnommen sind. Versucht der Künstler jedoch, eine solche Skizze zu einem fertigen Gemälde nach allen Regeln der Kunst zu verarbeiten, so versagt leider seine Kraft; das Leben, das gerade die Skizze atmet, geht in dem ausgeführten Gemälde verloren; statt der vielen starken Lokalfarben haben wir dann eine zu einem akademischen kalten Gesamtton erstarrte Malerei ohne Ursprünglichkeit. Eine Ausnahme bilden seine zahlreichen Stilleben, die bleiben auch in der sorgfältigsten Ausführung erfreulich, aber es sind eben nur Stilleben, tote Dinge, keine lebende Natur im belebenden Spiel des Lichts.

Gerrit Willem Knap (geb. 1873 in Amsterdam) pflegt das typisch holländische Genre des Architekturbildes; er malt Alt-Amsterdam, aber nicht die breiten Grachten mit den alten vornehmen Patrizierhäusern, seine Liebe gilt hauptsächlich den oft schon etwas im Verfall begriffenen Bauten der ärmeren Stadtteile, die im einzelnen sehr nüchtern und einfach, doch von so malerischem Gesamteindruck sind; an manchen dieser Häuser ist der schmutzige Kalkbewurf abgebröckelt, aus den Fenstern hängt bunte Wäsche zum Trocknen; stets scheint die Sonne auf seinen Bildern, dadurch sind die Farben häufig zu grell und zu bunt, wie man sie in Wirklichkeit hier wohl kaum sieht. Doch ist Knap hier in der Wiedergabe des Pittoresken und Fröhlichen der alten Stadt noch am besten. Unwahrscheinlich dagegen wirkt er, wenn er versucht, seine Stadtansichten mit Staffage auszustatten; er kann eben keine Menschen in Bewegung darstellen; hier liegt die Grenze seiner Begabung. Das zeigt besonders sein Blick auf den Rembrandtplein, einen der belebtesten Plätze der modernen Stadt; die Figuren sind hier zu sehr isoliert gesehen, eine ist nach der andern beobachtet, daher wirken sie so unruhig; es fehlt der Zusammenhang, der gleichmäßige Rhythmus, in dem sich eine Menge auf der Straße unwillkürlich bewegt. Auffallend störend sind auch auf einem andern Bild um eine große Straßenorgel tanzende Gruppen; so etwas macht de Hem unvergleichlich besser. Schwach ist Knap auch in einigen Bildern, die den Vergleich mit Breitner herausfordern, so z. B. wo er einen im Anbau begriffenen Häuserblock malt, mit hohen Gerüsten und dem Getümmel der Arbeiter. Doch ist Knap in seiner Kunst stets ehrlich, er gibt sich, wie er ist, er ist nicht prätentiös, es ist nichts Studiertes oder Gemachtes in seinen Werken. Dieses Gefühl wird man dagegen nicht los bei dem dritten Einsender, *Huib Luns* (geb. 1881 in Paris); derselbe bemüht sich scheinbar oft krampfhaft, irgend einen bestimmten Gedanken in seiner Kunst auszudrücken; aber das geschieht dann zu bewußt; man merkt die Absicht oder — was noch schlimmer ist, man merkt sie erst, wenn man die erläuternden Aufschriften, die der Künstler selbst auf seinen Gemälden angebracht hat, studiert; den Gedanken fehlt es an Unmittelbarkeit. So liest man auf einem Werk, wo eine Frau mit den Symbolen der Herrschaft, sitzend, in Lebensgröße dargestellt ist: Ysabeau, régente de France: Une fleur du mal; aber der Eindruck ist hier nichts weniger als dämonisch; man fühlt nichts dabei, weil es eben nur eine Theaterfigur ist, die versucht, die Teufelin zu posieren. Oft ist das Literarische auch nur Vorwand, um Nacktfiguren zu geben; ohne ein solches mythologisches oder allegorisches Mäntelchen gilt das Nackte hier oft als an-

stößig. Eine gewisse Fertigkeit in der Wiedergabe üppiger, rosiger Frauenleiber kann man ihm jedoch nicht absprechen. In technischer Hinsicht läßt sich deutlich zweierlei Werk bei Luns unterscheiden, mehr zeichnerisches, mit scharfen Konturen, festen Linien, alles gewissenhaft beobachtet und sorgfältig behandelt, die Farbe, vorwiegend ein dunkles Braun, ist hier mehr Nebensache, und ein koloristisch empfundenes, von breiter Pinselführung, meist in lichter Tonart. Von der ersten Gattung ist ganz gut ein Triptychon, das Porträt seines Vaters, seiner Mutter und seiner Schwester, besonders die letztere ist frisch und natürlich; dann noch ein Ideenbild: ein nackter Mann und eine nackte Frau, voneinander abgewandt in einer Landschaft liegend; auf dem Bild liest man: Au fait: les lauriers, les palmes et les luttes ne font pas toujours impression sur la femme; hier ist der Ausdruck der sich abwendenden Frau mit den ins Weite starrenden Augen bedeutsam. Zu rühmen wären dann noch einige Porträtköpfe in Kohlezeichnung durch das scharfe Erfassen der geistigen Physiognomie der Dargestellten. Flott gemalt sind auch einige Porträts in Öl, nur sind sie etwas zu salonmäßig.

M. D. H.

Wiesbaden. Die vom Nassauischen Kunstverein veranstaltete *Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz*, über die Nr. 20 der Kunstchronik einen eingehenden Bericht enthielt, bleibt noch bis zum 10. April im Festsaal des Rathauses geöffnet. Dr. Erwin Hensler, der Leiter der Ausstellung, bittet uns, mitzuteilen, daß er bei der prägnanten Fassung des Katalogs an bestimmte Wünsche des Vereinsvorstandes gebunden war.

Helsingfors. Der Finnländische Kunstverein veranstaltet in Helsingfors eine *Ausstellung* der Arbeiten des 1905 verstorbenen finnländischen Malers *Albert Edelfelt* vom 11. April bis Ende Juni dieses Jahres.

Die erste **Ausstellung der neugegründeten Künstlervereinigung Dresden** wird vom 1. September bis 1. Dezember in den Räumen des Sächsischen Kunstvereins auf der Brühlschen Terrasse stattfinden. Sie soll in erster Linie einen geschlossenen Überblick über das neuzeitliche Kunstschaffen in Dresden und Sachsen geben.

SAMMLUNGEN

Bonn. Für das Städtische Museum »Villa Obernier« wurden ein Gemälde von Hans Thoma, zwei Werke von Eduard von Gebhardt, dabei ein Entwurf zu einem der Fresken in der Düsseldorfer Friedenskirche, und ein Tierstück von Junghanns erworben.

+ **München.** Die graphische Sammlung erwarb aus der Kollektivausstellung Heinrich Kley in der Modernen Kunsthandlung (Brakl) die Blätter: Kirchendrücker, Teufel am Schornstein, Kieler Woche.

Innsbruck. Die Fürstenburg Friedrichs »Mit der leeren Tasche« in Innsbruck soll jetzt ein *Museum* aufnehmen. Die Innsbrucker Handels- und Gewerbekammer wird ihre reichhaltigen kunsthistorischen Sammlungen dort unterbringen. Es ist beschlossen worden, die ausgedehnten Räumlichkeiten der Fürstenburg aus städtischem Besitz anzukaufen und für diese Museumszwecke einzurichten.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserlich deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 25. Januar 1910. *G. T. Rivoira* sprach über den Ursprung der römischen Thermen und insbesondere über die Thermen des Diokletian. Sehr scharfsinnig gelang es ihm, viele Formen der römischen Thermenanlagen mit den kleinasiatischen Gymnasien in Verbindung zu bringen und besonders die Übereinstimmungen und die Ähnlichkeiten in der Form der Planimetrie zu beweisen. Längere Zeit verweilte er bei den Überresten der Thermen des Agrippa, welche in der severianischen Zeit einem großen Umbau unterzogen worden sind. Die Thermen des Nerva, welche Martialis erwähnt, waren von Alexander Severus umgebaut worden. Die Thermen des Diokletian wurden zwischen 305 und 306 n. Chr. erbaut und sind wohl das größte Monument des baulichen Könnens der Römer. Sehr interessant ist es an ihnen zu beobachten, wie viele Arten Kämpfer die Architekten gebraucht haben, um die mächtigen Gewölbe zu unterstützen. Nach Westen hin haben die Kämpfer Turmform und enthalten die Wendeltreppen. Diese Treppentürme wurden von dem Architekten nachgeahmt, welcher die Basilika von San Lorenzo in Mailand erbaut hat. Ganz abhängig von den Diokletiansthermen sind in Konstantinopel die Sancta Sophia und in Rom die Basilica Nova auf dem Forum Romanum.

Dr. R. Delbrück sprach über ein Relief aus Bactrien mit der Nereide auf einem Meerdrachen und im allgemeinen über die Kunst dieser interessanten Grenzregion, wo die Einflüsse vom äußersten Osten und die aus Griechenland sich kreuzten und vermengten. Er zeigte ein reiches Material aus Nordindien, um zu beweisen, wie groß der hellenische Einfluß und später der römische in den Landstrichen gewesen ist. Zuletzt sprach er noch über die römischen Einflüsse auf chinesische Kunst im zweiten Jahrhundert n. Chr. *F. H.*

Florenz. *Kunsthistorisches Institut,* Sitzung vom 6. Dezember 1909. Herr Dr. *Bombe,* dem, wie durch Zeitungen bekannt geworden war, in Perugia alte Gipsabgüsse der Tageszeiten *Michelangelos* aufgefallen waren, die er damals für Abgüsse nach Modellen Michelangelos hielt, brachte davon Photographien zur Ansicht und legte dar, sich ein endgültiges Urteil noch vorbehaltend, daß er wegen Abweichungen in Formen und Maßen zu jener Ansicht gekommen sei; die Gipsabgüsse waren um 1573 von Vincenzo Danti von Florenz nach Perugia gebracht worden. In dem anschließenden Meinungsaustausch äußerte Herr Bildhauer *August Vermehren,* er halte sie für Abgüsse der Marmorfiguren, an den schwierig abzugießenden Stellen ergänzt durch freihändig kopierte Teile. Seither hat Herr Dr. *Peleo Bacci* nach Prüfung der Gipsabgüsse in Perugia sich dahin ausgesprochen, daß die Abweichungen auf Beschädigungen durch mehrmaligen Transport und fehlerhafte Wiederzusammensetzung der einzelnen Teile zurückgehen, es sich also nur um alte beschädigte Gipsabgüsse der Marmororiginale handelt. Auch Herr Dr. *Bombe* ist jetzt davon überzeugt, daß die Abgüsse von den Marmororiginalen und nicht von Modellen genommen sind. Der vermeintliche Fund, der, wenn er sich bestätigt hätte, von großer Bedeutung gewesen wäre, war, wie es leider öfters geht, unter dem Druck des öffentlichen Interesses zu früh in den Zeitungen besprochen worden.

Herr *Prof. Hülsen* legte Probeblätter aus der von ihm demnächst erscheinenden Faksimileausgabe des großen (ehemalig Barberinischen) Codex des *Giuliano da Sangallo* vor. Nach kurzer Besprechung einiger florentiner Monumente (Dom, Baptisterium, S. Spirito, S. Maria degli Angeli) erörterte er die Entstehungszeit und die Quellen des Skizzenbuches. Das Titelblatt hat er als Palimpsest erkannt, es zeigte ursprünglich einen Grundriß der Festung Sarzanello, der nicht vor 1487 entstanden sein kann; das darauf stehende Datum 1467 ist also ungültig und irreführend. Nur etwa zur Hälfte besteht die Sammlung aus Originalaufnahmen des Künstlers, der Rest geht auf ältere Musterbücher und Sammlungen zurück.

Herr Dr. *Corwegh* sprach über *farbige Wandgräber der Renaissance,* indem er, moderne Bestrebungen streifend,

dem Goetheschen Ausspruch aus dem 1. Teil der Farbenlehre: »Gebildete Menschen haben einige Abneigung vor Farben, es kann dies teils aus Schwäche des Organs, teils aus Unsicherheit des Geschmacks geschehen, die sich gern ins völlige Nichts flüchtet« die Anschauung entgegenhielt, die wir aus dem Handschriftenbande des *Buonaccorso Ghiberti* (vergl. Sp. 571 des vorigen Jahrgangs) gewinnen. Die Zeichnungen dieses Enkels Ghibertis, zwischen 1472 und 1483 entstanden, führen uns Hauptwerke der Florentiner Plastik so, wie sie ursprünglich aussahen, d. h. *farbig*, vor Augen: das Grabdenkmal des Kardinals von Portugal in San Miniato, das des Papstes Johannes XXIII. im Baptisterium, das des Staatskanzlers Leonardo Bruni in Santa Croce usw. Den Eindruck bestimmen drei Farben: goldene Figuren, blaue Medaillons oder Friese und rosa Grund oder blauer als Hintergrund dienender Vorhang. Der Vortrag wird in dem 4. Heft der »Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz« gedruckt werden.

Italienische Sitzung vom 12. Januar. Die Sitzung enthielt acht Vorträge, über die jetzt nur ganz kurz berichtet werden kann, Ausführlicheres werden die »Mitteilungen« des Instituts und die von Dr. Poggi herausgegebene »Rivista d'Arte« bringen. Die Versammlung erhob sich zu Ehren der verstorbenen Herren Baron von Geymüller und Ernst von Mendelssohn-Bartholdy.

Herr *Prof. Socini*, Direktor des Ufficio Regionale, sprach über den 1339 angefangenen, als Ruine stehengebliebenen Neubau des Domes von Siena, an dem ein von ihm entdecktes, die Mauer schräg durchbrechendes Fenster besonderes Interesse verdient.

Die Herren *Dr. Poggi* und Domarchitekt *Castellucci* erfreuten die Versammlung durch eine große Zeichnung des von ihnen wiedergefundenen *alten Altars des Florentiner Baptisteriums.* Herr Dr. Poggi führte dabei aus: Vor der Zerstörung des Altars im Jahre 1731 hat der Propst des Baptisteriums, Gori, eine Zeichnung davon angefertigt. Auf Grund derselben konnten jetzt die einzelnen Stücke wiedererkannt werden, die sich in einer der marmornen Dachrippen und auf dem Fußboden des Baptisteriums vorgefunden haben. Der Altar, ein herrliches Werk der Protorenaissance, wird gleichzeitig mit dem Chor von San Miniato im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts angefertigt worden sein. Auf dem Altar stand ein Tabernakel, nach Vasari von Andrea Pisano. Die Predella dazu in Emailarbeit von 1313 befindet sich im Museo Nazionale. — Wie Herr *Prof. Hülsen* zeigte, wird für die Rekonstruktion des Altars lehrreich sein, ein Blatt des von ihm erscheinenden Skizzenbuches San Gallos heranzuziehen.

Herr *Prof. Davidsohn* teilte der Versammlung mehrere Ergebnisse seiner vielseitig eindringenden Forschungen mit, die geeignet sind, für weitere Untersuchungen Ausgangspunkte zu bilden. Für das Studium aller Art von Kunstgewerbe versprechen zwei gedruckte Inventare des päpstlichen Schatzes aus der Zeit um 1300 reiche Ausbeute, die Inventare von 1295 und 1311. Besonders hervorgehoben wurden interessante Beispiele von *Seidengeweben:* eine venezianische Dalmatika mit Doppeladlern, »tartarische« d. h. chinesische Seidenstoffe aus Lucca und ein englisches Piviale mit Szenen aus dem Leben des Erlösers und schon an Fiesole erinnernden Engeln. — Als Gegenstück zu der bekannten *Statue Karls I. von Anjou* ist eine andere Statue desselben Königs anzusehen, von der in einem katalanischen Gesandtschaftsbericht 1312 die Rede ist; sie hatte sich in Piacenza befunden und war damals niedergerissen worden. — Eine Statue seines Sohnes, *Karls II. von Anjou*, findet sich im Staatsarchiv zu Neapel erwähnt (Registri Angiovini 254 f. 34^2, sie war bemalt und wurde zwei Künstlern bezahlt, die besonderes Interesse erregen, weil sie Deutsche waren: dem Magister Teodorico de Alamania und seinem Bruder Gilecto.

Herr *Dr. Conte Gamba* erkannte in dem Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin (Nr. 47A), das die Himmelfahrt Mariä und die heiligen Miniato und Giuliano darstellt, das Hauptaltarbild der aufgehobenen Kirche S. Maria fra le Torri in Florenz, ein urkundlich beglaubigtes Werk *Andrea del Castagnos*, bezahlt (Rivista d'Arte 1905, S. 89) 1450.

Herr *Prof. Chiappelli* teilte aus dem Archiv in Pistoja eine Urkunde vom 29. Juli 1457 mit, welche über das bekannte Bild der Dreieinigkeit, an dem *Pesellino*, Piero di Lorenzo und Fra Filippo gearbeitet haben, näheren Aufschluß gibt.

Herr *Dr. Peleo Bacci* behandelte auf Grund seiner urkundlichen Forschungen den *Altar von S. Jacopo in Pistoja:* die Seitenteile wurden nicht von dem Goldschmied Pero gearbeitet, sondern von Francesco Nicolai und Leonardo di Ser Giovanni, welch letzterer besonders interessant ist als Vertreter der Skulptur zwischen Andrea Pisano und Ghiberti.

Herr *Dr. Giglioli* zeigte Photographien des in der Pitti-Galerie bewahrten Mosti-Bildnisses von *Tizian*, vor und nach der sorgsam ausgeführten Reinigung. Ferner teilte er mit, daß das sehr lebenswahr aussehende Bildnis Kardinal Leopoldos von Medici († 1675) im Gang zwischen Uffizien und Pitti von Giovan Battista *Gaulli*, genannt *Baciccio*, herrührt. *H. B.*

VEREINE

+ **München.** Der bekannte Wiener Kunsthistoriker und Nachfolger Wickhoffs auf dem Lehrstuhl der Wiener Universität, *Professor Dr. Josef Strzygowski*, hielt in der »Orientalischen Gesellschaft« einen Vortrag über das von ihm ja schon vielfach literarisch behandelte Thema »Kleinasien und Mesopotamien in der Geschichte der christlichen Kunst«. Nach Besprechung der Bedingungen, unter denen sich in den genannten Ländern die Kunst entwickelt hatte, ging der Gelehrte auf diese selbst über und unterschied eine ausgesprochen orientalische Kunst und eine neuere hellenistische Bewegung, die der Ausgangspunkt der christlichen Kunst war. Früheste Äußerung derselben in der Ornamentik, ihre größten und schönsten Erzeugnisse im Kirchenbau. Hinweis auf die Klöster als die hauptsächlichsten Träger dieser neuen Kunst und auf die in den Felsenhöhlen gefundenen Erzeugnisse dieses altchristlichen Kunstschaffens. Mit dem Wunsche, daß die in den nächsten Monaten in München zu eröffnende Ausstellung mohamedanischer Kunst die Epoche der frühmittelalterlichen christlichen Schöpfungen nicht vernachlässigen möge, schloß der Vortragende seine mit reichem Beifall aufgenommenen Ausführungen.

Im Historischen Verein von Oberbayern hielt der Kustos der prähistorischen Abteilung am Nationalmuseum, *Dr. Jacobs*, einen ausführlichen Vortrag über »Hausaltäre im Bayrischen Nationalmuseum«, in dem er zuerst Schöpfungen der ersten christlichen Zeit besprechend, dann auf die einzelnen Exemplare des genannten Museums aus den folgenden Jahrhunderten einging und ihre Entwicklung bis zum Ende der Gotik verfolgte; die aus späterer Zeit stammenden Werke dieser Gattung wurden nicht mehr berücksichtigt.

VERMISCHTES

⊙ **Köln.** Am Hafen wird demnächst ein Bildwerk »Der Tauzieher« von *Nikolaus Friedrich*, dem bekannten, aus Köln gebürtigen Berliner Bildhauer, aufgestellt werden.

Die Kosten werden, abgesehen von einem Beitrag der Stadt, von Kölner Kunstfreunden aufgebracht.

In kurzem soll **Bern** ein **Kunstausstellungsgebäude** erhalten, an dem es der schweizerischen Landeshauptstadt bisher gefehlt hat. Die Gemeinde hat einen geeigneten Platz nahe am historischen Museum zur Verfügung gestellt. Der Mangel an einer würdigen Ausstellungshalle in der Bundesstadt wird von den schweizerischen Malern, Bildhauern und Architekten schwer empfunden.

»Franz Hals und seine Familie«, das bekannte Gruppenbild des Künstlers, ist durch Vermittlung der Firma Duveen Brothers für 500000 Dollar, also über 2 Millionen Mark, in den Besitz des New Yorker Bankiers Otto Kahn übergegangen, der es im Metropolitanmuseum in New York und anderen Kunstinstituten des Landes dem Publikum zugänglich machen will. Der letzte Besitzer war ein englischer Oberst, in dessen Familie das Gemälde seit dem Jahre 1759 sich befunden hat, er hat ungefähr die Hälfte des jetzigen Verkaufspreises erhalten. Dem größeren Publikum war das Bild erst vor einigen Jahren in der Ausstellung von Werken alter Meister in der Royal Academy bekannt geworden. Der gezahlte Preis darf als der höchste gelten, der bisher für ein einzelnes Gemälde entrichtet worden ist.

Rom. Vor ungefähr 20 Jahren ließ der damalige spanische Botschafter beim päpstlichen Stuhl die zwei Büsten von Bernini: *L'anima beata* e *l'anima dannata* aus der Sakristei der spanischen Nationalkirche von Santa Maria di Monserrato erst in seinen Palast bei Piazza di Spagna und dann in das Pradomuseum nach Madrid bringen. Die italienische Regierung protestierte, aber erst jetzt ist es ihr gelungen, von Spanien zu erreichen, daß die Büsten wieder nach Rom gebracht werden. Die Streitfrage ist aber damit nicht zu Ende, denn Italien verlangt, daß die Büsten in der Sakristei von Santa Maria di Monserrato allen sichtbar aufgestellt werden, und Spanien besteht darauf, sie in der Residenz des Botschafters beim König zu deponieren und pocht auf die Verjährung. Die Verjährung besteht aber nicht, weil es noch nicht einmal 20 Jahre her ist, daß die spanische Reise der Büsten vor sich gegangen ist.

FORSCHUNGEN

Zur Rembrandt-Forschung. In der diesjährigen Winterausstellung der Königlichen Londoner Akademie befindet sich unter Nr. 117 ein Rembrandt zugewiesenes, im Katalog folgendermaßen benanntes und beschriebenes Gemälde: »Portraits of the Painter and his Wife«, geliehen von Mrs. Wauchope in Niddrie. Die beiden in halber Figur und stehend abgebildeten Personen sollen Rembrandt und Saskia sein. Jener, zur Linken, in einem braunen Anzug mit schwarzem Federhut, blickt nach der ihm zugewandten, aber nach dem Beschauer hinsehenden Saskia. Die Bezeichnung »R« bleibt unter allen Umständen eine irrtümliche oder gar eine Fälschung. In Nr. 15 der »Kunstchronik« (4. Februar) hatte ich bei Erwähnung des Bildes die Autorschaft Rembrandts schon in Zweifel gezogen. Meine u. a. auch dem Verfasser des Katalogs mitgeteilten Ansichten über die wahrscheinliche Unechtheit des Bildes haben nun zu einer weiteren gründlichen Untersuchung des Werkes Veranlassung gegeben und zu einem überraschenden Resultat geführt. Es fand sich nämlich außer der sicherlich erst später entstandenen Signatur »R« noch folgende an einer anderen Stelle des Gemäldes: »F. Bol. 1656.« Als Schüler Rembrandts hat er seinen Meister oft nachgeahmt und sich viel von ihm anzueignen gewußt, und auch das in Rede stehende Werk zeigt bedeutendes Talent, indessen das Letzte, was einen Meister allerersten Ranges kennzeichnet, fehlt denn doch. Seine hier zutage kommende Signatur, d. h. die Form der Buchstaben, weicht von derjenigen etwas ab, die in den von ihm bekannten Bildern bisher als maßgebend anerkannt wurde. Nach alledem steigen auch bei dem Namen »Bol« Zweifel auf.

O. v. Schleinitz.

Zur Hausbuchmeisterfrage. In der letzten Sitzung des Schau-ins-Land-Vereines in Freiburg im Breisgau hielt der Volontärassistent der dortigen Städtischen Sammlungen, H. Th. Bossert, einen Vortrag, in welchem er seine interessanten Entdeckungen über den Hausbuchmeister und seine Gruppe darlegte. Er hat das berühmte Hausbuch einer erneuten Durchsicht unterzogen und konnte nachweisen, daß dasselbe von verschiedenen Händen herrührt, die sich genau nach den Blattlagen scheiden. Und zwar gehören Bl. 2a, 3a und Initiale zu 16b einem schon längst als Kompilator nach E. S. erkannten Künstler. Ein anderer, von dem Redner nach seinem ersten Blatt, dem Saturnusbild, »Saturnusmeister« genannt, hat Bl. 11a, 12a, 16a und die Badelaube von 15a gezeichnet, der Rest des Blattes wurde von fremder Hand fertiggestellt. Von dem eigentlichen Hausbuchmeister rühren nur her Bl. 13a, 14a, 17a; alles übrige — ausgenommen nur das Bl. 35a mit der Darstellung des Bergwerks — von einem Meister, der als »Heinrich Lang« signiert, und zwar zweimal; als einziger, der signiert, ist er wohl der Künstler gewesen, in dessen Werkstatt das Buch hergestellt wurde. Dieser Heinrich Lang nun hat früher schon an dem Konstanzer Exemplar der Richentalchronik mitgearbeitet. Ihre besten Blätter gehen auf ihn zurück, wie eine Gegenüberstellung derselben mit den betreffenden Blättern des Hausbuchs zur Evidenz beweist. Da die Chronik um 1450—60 entstanden ist, das Hausbuch, wie aus verschiedenen Anhaltspunkten erweisbar, um 1480, so ergibt sich für Heinrich Lang eine Lebenszeit etwa von 1425—1485. Auch sein Stil ist bedeutend altertümlicher als der des Hausbuchmeisters, dessen Lehrer er gewesen ist. Etwa um dieselbe Zeit wie das Hausbuch hat Heinrich Lang die Rheinchronik des Peter von Hagenbach illustriert, und zwar in Breisach. Das Original ist verloren, aber nach den wenigen erhaltenen Zeichnungen läßt sich aus Stil und Signatur die Autorschaft feststellen. Als gesicherte Tätigkeitsorte für den ganzen Kreis erhalten wir somit Konstanz und Breisach. Hausbuchmeister und Saturnusmeister sind, wie Heinrich Lang, oberrheinische Künstler, wenn auch ersterer sich später am Mittelrhein aufgehalten haben muß. (Daß die Heimat des Hausbuchmeisterstiles der Oberrhein ist, hat der Referent schon an anderer Stelle angedeutet. Die Beziehung des Hausbuchmeisters zu der Richentalhandschrift wird durch die Flügelbilder des Freiburger Kalvarienberges schlagend bewiesen.)

M. W

Provinzial-Museum zu Hannover

Die durch die Pensionierung des jetzigen Inhabers am 1. April d. Js. frei werdende Stelle des Direktors des Provinzialmuseums in Hannover ist anderweit zu besetzen. Das Stelleneinkommen besteht aus einer Besoldung von 6000 bis 9000 Mark, steigend alle drei Jahre um 600 Mark, und dem regulativmäßigen Wohnungsgeldzuschusse. Geeignete Bewerber wollen sich unter Einreichung eines Lebenslaufs und der Zeugnisse über ihre bisherige Tätigkeit bis zum 15. April dieses Jahres bei uns melden.

HANNOVER, den 11. März 1910.

DAS LANDESDIREKTORIUM.

Preisausschreiben

für ein Aushängeplakat für das zukünftige Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen-Bingerbrück.

Zur Erlangung eines Plakates für den vorbezeichneten Zweck wird vom Kunst- und Bauausschuß ein Wettbewerb unter den deutschen Künstlern unter nachfolgenden Bedingungen ausgeschrieben:

1. Das Plakat soll den heutigen künstlerischen Anforderungen entsprechen.
   Die Größe wird freigestellt, jedoch bemerkt, daß das Plakat in erster Linie zum Aushang auf Bahnhöfen, Dampfschiffen, in Gasthöfen, Wirtschaften etc., aber auch in Banken und öffentlichen Gebäuden dienen soll. Die Ausführung soll möglichst in vier Farben erfolgen können.
2. Der Text soll lauten:
   „Bismarck-Nationaldenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen-Bingerbrück“ (darunter oder davon getrennt): **Deutsche, spendet Beiträge!**
   Unter dem Plakat soll ein Raum vorgesehen werden, auf dem durch Aufdruck oder Aufkleben diejenigen Stellen angegeben werden können, die zur Annahme von Beiträgen bereit sind.
   Ein kurzer sinnvoller Spruch oder eine anderweitige Aufforderung zur Teilnahme ist nicht ausgeschlossen und wird dem Belieben des Bewerbers anheimgestellt.
3. Die Schrift darf sowohl in deutschen als lateinischen Buchstaben gehalten sein; auf gute Sichtbarkeit und Lesbarkeit wird besonders Wert gelegt.
4. An **Preisen** werden verteilt:
   ein I. Preis von **2000** Mark
   ein II. Preis von **1000** Mark
   ein III. Preis von **500** Mark
   Das Preisgericht behält sich vor, bei gleicher Würdigkeit die Gesamtsumme des I. und II. Preises zu gleichen Teilen unter zwei Bewerber zu verteilen, ferner den Ankauf besonders guter, nicht preisgekrönter Entwürfe zum Preise von je 200 Mark, endlich lobende Erwähnung.
5. Das Eigentumsrecht und das ausschließliche Recht der Vervielfältigung der preisgekrönten, der lobend erwähnten und der angekauften Entwürfe geht an den Kunstausschuß über.
6. Die Entwürfe sind bis zum **12. Mai 1910,** mittags 12 Uhr einzusenden an die Direktion des Reiffmuseums der Kgl. Techn. Hochschule zu Aachen mit Kennwort und beigefügter Adresse in verschlossenem Briefumschlag.
7. Das **Preisgericht** haben übernommen die Herren: Museumsdirektor Dr. **Deneken,** Crefeld, Kaiser Wilhelm-Museum; Professor **Julius Diez,** München; Geh. Kommerzienrat **E. Kirdorf,** Streithof-Mühlheim-Ruhr, I. Vorsitzender des Kunstausschusses; Museumsdirektor Professor Dr. **Lichtwark,** Hamburg, Kunsthalle; Professor **Alfred Mohrbutter,** Berlin-Wilmersdorf, Professor **A. Münzer,** Düsseldorf, Königl. Kunstakademie; Prof. Dr. **Max Schmid,** Aachen, Königl. Techn. Hochschule
8. Die Entscheidung erfolgt innerhalb 3 Wochen nach Einlieferung. Die Einsender verpflichten sich, ihre Entwürfe für eine etwaige Ausstellung des Gesamt-Wettbewerbes, auch außerhalb des Einlieferungsortes, dem Kunstausschuß leihweise zu überlassen.
9. Der Kunstausschuß behält sich das Veröffentlichungsrecht für die preisgekrönten Entwürfe vor.
10. Rücksendung der nicht erworbenen Einsendungen erfolgt postfrei nach Eröffnung des Briefumschlages, sofern innerhalb 14 Tagen nach Schluß der Ausstellung bezw. Ausstellungen die Zurücknahme auf anderem Wege nicht erfolgt ist.
11. Als Unterlage können fünf Lichtdruckansichten der Elisenhöhe bei Bingerbrück gegen Einsendung von Mark 3.50 bezogen werden durch den Stadtsekretär C. Böhm, Aachen. Goethestraße 19.

Der Kunst- und Bauausschuß

Geh. Kommerzienrat **E. Kirdorf,** Streithof-Mülheim-Ruhr, I. Vorsitzender	**Fürst von Hatzfeld Herzog z. Trachenberg** auf Trachenberg, II. Vorsitzender	Provinzialkonservator Prof. Dr. **P. Clemen,** Bonn, III. Vorsitzender

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 22. 15. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ANDREAS ACHENBACH †

Der Nestor der deutschen Künstler, Andreas Achenbach, der noch ein Altersgenosse Bismarcks und Menzels war und in die frische Zeit der Reaktion gegen den Kartonstil der Klassizisten zurückragte, ist in fast tizianischem Alter am 1. April in Düsseldorf gestorben. Achenbach war am 29. September 1815 in Kassel geboren; er hätte also im kommenden Herbst sein fünfundneunzigstes Lebensjahr vollendet. Als ein ehrfurchtgebietender Zeuge längstvergangener Tage residierte er, ein aufrechter alter Herr, in der rheinischen Kunststadt, zu deren Ruhm er so viel beigetragen, und es war ihm im letzten Dezennium noch beschieden, die allgemeine Wertung seines Lebenswerkes, nach einer Periode geringerer Schätzung, wieder in hohem Maße steigen zu sehen. Vor dreißig Jahren etwa mußte der Meister die schmerzliche Erfahrung machen, daß die Jugend von ihm abrückte. Das war die Zeit, da Stauffer-Bern von den Bildern Achenbachs schrieb, die »immer dieselbe Mühle, immer denselben Wasserfall, immer dasselbe ‚sturmgepeitschte Meer'« darböten. In der Tat hatte damals der Erfolg den Künstler in eine Massenproduktion hineingedrängt, die ins Schematische hinabgleiten mußte, und die seinem Ansehen sehr gefährlich wurde. Je weiter indessen die Jahre fortschritten, umso energischer suchte der greise Meister das Schablonenhafte aus seinen Gemälden wieder herauszutreiben und Auge und Hand, die nicht ermatteten, mit erneuter Sorgsamkeit an der Natur zu schulen. Dann aber kam die Bewegung, die in der Jahrhundertausstellung von 1906 ihren charakteristischen Ausdruck fand, und zu den älteren deutschen Malern des 19. Jahrhunderts, deren Frühzeit gleichsam wiederentdeckt und gegen ihre eigene spätere Epoche verteidigt wurde, gehörte auch der ältere der beiden Düsseldorfer Brüder. Nun erkannte man die außerordentliche Bedeutung, die Andreas einst im Kampfe für einen frischen Realismus, für lebendige Wahrheit der Schilderung und für die Pflege einer soliden malerischen Technik, eines starken und intensiven Farbenausdrucks zukam. Und man erinnerte sich der geradezu revolutionären Verve, mit der er vor einigen Menschenaltern der romantischen Konvention entgegentrat. Achenbach war 1823 als Knabe mit seinem Vater nach Düsseldorf gekommen. Schon als Zwölfjähriger trat er in die Akademie ein, nachdem sich in früher Kindheit sein Talent bereits deutlich genug offenbart und mannigfache Reisen mit dem Vater seine empfänglichen Sinne befruchtet hatten. Landschaftliche Motive aus der Rheingegend bestimmten seine ersten Bilder, die noch nicht frei von Alt-Düsseldorfer Empfindsamkeit waren. Die entscheidenden Anregungen erhielt er 1832 durch eine Studienfahrt ins benachbarte Holland und an die Küste, die bald von Seereisen bis nach Hamburg und Riga gefolgt war. Hier ging ihm die einfache Schönheit und der malerische Reichtum der niederländischen Flachlandschaft, vor allem aber die Großartigkeit der Nordsee auf, die vor ihm nur Preller in ihrer majestätischen Wildheit erfaßt und geschildert hatte, und die in eben jenen Jahren durch Heinrich Heine auch in die deutsche Dichtung Eingang fand. In dem Jahre, da er die Akademie verließ (1835), entstand eine »Marine mit einem Leuchtturm«, im folgenden Jahre der jetzt in der Neuen Pinakothek hängende »Sturm an der schwedischen Küste«, die seinen Ruf begründeten. Weitere Reisen führten Achenbach durch Süddeutschland und nach Skandinavien (1838), wo die Hochgebirgswelt und die Küstenlandschaft seiner Vorliebe für heroische und gewaltige Szenerien neue Nahrung gaben. Jahrzehnte hindurch blieb der Künstler nun in dem Stoffkreise, in dem er sich gefunden hatte. Der »Untergang des Dampfers Präsident im Eise des Atlantischen Ozeans« (1842), der »Hardanger Fjord bei Bergen« (1843), der »Ostender Fischmarkt« in der Nationalgalerie (1866), drei seiner berühmtesten Bilder, sind Repräsentanten ganzer Gruppen seiner Werke. Ein längerer Aufenthalt in Italien, der Achenbachs Aufsehen erregendem Übertritt zum Katholizismus (1843) folgte, brachte auch in seiner Kunst eine Unterbrechung; die Landschaft des Südens tritt in den Kreis seiner Studien. Aber das war nur ein Intermezzo, und nach wie vor bleiben Seestücke aus der Gegend von Ostende, Blankenberghe, Scheveningen, holländische Hafen- und Fischerszenen, Wassermühlen aus Holland und Westfalen, nordische Felsenreviere seine Themata. Die Eindringlichkeit und Naturwahrheit, mit denen Achenbach in seiner ersten Periode die feuchte Luft über dem Meer und an der Küste, die Ruisdaelsche Düsterkeit romantischer Waldstimmungen, die Beleuchtungseffekte bei bewölktem Himmel, die Farben und Töne der Landschaft, der Fischerdörfer, des Wassers, des fernen Horizonts studierte, hielt sich freilich nicht auf dieser

stolzen Höhe. Aber die Gesamtheit seiner imponierenden Lebensarbeit wird niemand ohne bewundernde Verehrung überschauen.

BERLINER BRIEF

Von Max Osborn

Die Epoche der lauten Schlachten und lärmenden Aufregungen, die seit Jahr und Tag das Revier der Berliner Kunst durchtobten und in der Flora-Bataille ihren Höhepunkt erreichten, scheint fürs erste ihren Abschluß gefunden zu haben und nunmehr einer nicht minder anmutigen Ära der stillen Kämpfe, der verstärkten Feindseligkeiten, der heimlichen Agitationen, der leisen Nadelstiche gewichen zu sein. Das Resultat ist eine allgemeine Verwirrung und Unsicherheit, die nicht geringes Unbehagen mit sich bringt. Man hat die peinliche Empfindung, als wenn alles wackle, was unter schweren Mühen aufgebaut war, und auf dem Wege in die Zukunft ist vorläufig nichts erkennbar als ein riesiges Fragezeichen. Von einem Stillstand der großen Entwicklung, die mit der Jahrhundertwende einsetzte und so viele Hoffnungen reifen ließ, ist noch keine Rede; aber die Dämonen des Zweifels, der Mutlosigkeit und Verdrossenheit sind an der Arbeit, um unser Vertrauen in die nächsten Dezennien ernsthaft zu gefährden. Es ist immer, als bereiteten sich irgendwelche Skandale vor, und man ist jeden Tag auf neue Unerquicklichkeiten gefaßt.

Da ist zunächst die Nervosität, die auf einem Gebiet ausgebrochen ist, das bisher in allem Auf und Ab als eine Provinz der Ruhe gelten konnte: im Museumswesen. Auf der einen Seite wird mit aller Energie positive Arbeit geleistet. Die Vorbereitungen für die Ausführung der neuen Bauten nach Messels genialen Entwürfen machen vorzügliche Fortschritte. Der Ausbau der Sammlungen älterer Kunst geht unaufhaltsam vorwärts; in nächster Zeit erst wieder ist, wie man hört, ein willkommener Zuwachs zu erwarten. Aber die Nachwehen des Lionardo-Lukas-Spektakels, der, wie es scheint, völlig überhaupt nicht zur Ruhe kommen will, und die großen und kleinen Plänkeleien, zu denen man die Museumsverwaltung fortwährend herausfordert, können auf die Dauer nicht ohne schädigende Einflüsse auf die Freudigkeit ihrer Arbeit bleiben. Die kritischen Heißsporne, die seit Monaten den Bogen überspannen — zum Teil allerdings gereizt durch die Ungeschicklichkeiten der falschen Freunde der Generaldirektion —, scheinen zu vergessen, daß Männer, denen man das Leben systematisch sauer macht, schließlich auch in ihrer Leistungskraft und Elastizität leiden müssen.

In der Nationalgalerie wiederum türmen sich die Schwierigkeiten von anderer Seite her zu ganzen Bergen an. Es scheint, als wenn Ludwig Justi, an dessen gutem Willen niemand zweifelt, unmittelbar nach seinem Amtsantritt Hände und Füße zugleich gebunden wurden. Es bedarf keines besonderen Scharfsinnes, um zu erkennen, daß dieser Knebelzustand jede Bewegung unmöglich macht; aber das ist offenbar gerade das Ziel gewisser Kreise. Das erste Anzeichen der neuen Situation, das in die Öffentlichkeit gedrungen ist, war die Alarmnachricht über das Schicksal der ausländischen Abteilung im zweiten Stockwerk der Galerie, namentlich der französischen Bilder. Es ist nun einmal nicht anders: die Kunst derjenigen europäischen Schulen, in der die gesamte gebildete Welt dieses zurzeit vom Schweif des Halleyschen Kometen bedrohten Himmelskörpers die bedeutungsvollste und folgenreichste Tat der modernen Entwicklung sieht, gilt den maßgebendsten Berliner Instanzen als nicht viel mehr denn als Teufelswerk und Irrlehre. Der Name Manet allein wirkt auf sie wie ein rotes Tuch — bei dieser Gelegenheit sei die Anfrage gestattet, wo zurzeit das kostbare Bild Manets steckt, das vorm Jahre als Vermächtnis aus einer Berliner Privatsammlung in die Nationalgalerie kam (oder besser: kommen sollte)? . . . So tauchte denn der phantastische Plan auf, jene erlesene Kollektion ausländischer Werke, die den Besuchern der Galerie wie den studierenden Künstlern die unentbehrliche Kenntnis der außerdeutschen Kunstbewegung während des letzten Menschenalters vermitteln sollte, in die alte Bauakademie zu verbannen, in den »roten Kasten«, wie die Neunmalweisen von heute so gern sagen (weil ihnen das Verständnis für Schinkels Backsteinversuch abhanden gekommen, der allerdings in seiner ernsten Schlichtheit zu dem Barockpomp des benachbarten Kaiserdenkmals nicht passen will, neben dem er als ein unbequemer Mahner wirkt). Es ist keine Frage, daß eine solche Strafversetzung der schrecklichen Impressionisten einem Tothängen der wertvollen Sammlung gleichkäme. Vielleicht bringt man noch über der Eingangstür der Säle, in denen man sie einkerkert, ein Plakat mit dem neuesten geflügelten Worten: »Ich warne Neugierige!«

Die eigentümliche Verwirrtheit des herrschenden Zustandes fand eine amüsante Spiegelung in der »*Kunstdebatte« des Reichstages* vom 5. März, der ersten derartigen parlamentarischen Verhandlung seit den Sturmtagen von 1904. Die Situation war hier so kompliziert, daß sie wohl von den wenigsten Zeitungslesern richtig verstanden worden ist. Auf den ersten Blick konnte es so aussehen, als sei die vom Abg. Liebermann von Sonnenberg beantragte Resolution zur Organisation der deutschen Abteilung auf der Internationalen Kunstausstellung zu Rom 1911 vom Geiste einer freien Kunstanschauung geboren. Denn während bisher die gesamte Vertretung der deutschen Kunstangelegenheiten im Verkehr mit dem Auslande, soweit sie von Reichs und Staats wegen offiziell und materiell unterstützt wurde, in den Händen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft lag, hatte der Liebermannsche Antrag, zunächst für Rom, dann aber auch für die weitere Zukunft, die Bildung einer »Prüfungskommission« zum Ziel, die »aus den beiden großen Künstlerverbänden«, der Genossenschaft und dem Deutschen Künstlerbunde, »in angemessener Weise« zusammengesetzt werden sollte. Gegenüber den bisherigen Gepflogenheiten der Regierung, die es stets ablehnte, auch auf den Künstlerbund die Sonne ihrer Gnade scheinen zu lassen, hätte die Annahme und Durchführung des Vorschlags dem unbefangenen

Beobachter als ein Fortschritt erscheinen müssen. Obendrein begünstigte die Debatte, die der Begründung des Antragstellers folgte, diese Auffassung; denn der Zentrumsführer Freiherr von Hertling verband seine Ablehnung mit den wunderlichsten Ausfällen gegen »moderne« Bemühungen. Es lohnt vielleicht doch, die Bemerkungen, die ein hervorragender Vertreter der größten Partei im Reichstage über die zeitgenössische Malerei gemacht hat, den Kunstfreunden hier einmal nach dem stenographischen Bericht näherzurücken. »Der Satz,« so meinte Freiherr v. Hertling, »der uns in unserer Jugend so selbstverständlich schien, daß Kunst und Schönheit zusammengehören, ist ja längst vergessen. Meine Herren, Sie haben ja alle, wenn Sie moderne Kunstausstellungen besuchen, oft genug den Eindruck gehabt, daß Sie sich zweifelnd gefragt haben, was soll denn das nun eigentlich alles? welche Empfindungen will eigentlich dieser Künstler hervorrufen? Denn der eine Grundsatz sollte doch wenigstens bleiben, daß die Kunst die Aufgabe hat, das Leben des Menschen zu erfreuen. Aber davon ist längst nicht mehr die Rede. Wenn Sie sich in den Kunstausstellungen die Orgien in Blau und Grün ansehen, die dort gelegentlich zutage treten, so fragen Sie sich, was der Künstler eigentlich gewollt hat, und kommen dann in der Regel zu dem Resultat, er hat vielleicht gar nichts gewollt oder nichts anderes, als dem Publikum zeigen, daß er doch noch etwas ganz anderes machen könnte oder wollte, als was vor ihm gemacht ist.« Das tiefe Mitleid, das man beim Hören und Lesen solcher Worte empfand, führte zu der Annahme, die Resolution, gegen die der Redner sich wandte, sei ein Produkt liberaler Kunstpolitik. Umsomehr, als gleich darauf der Abg. Bindewald, der (als »Porträt- und Landschaftsmaler«, wie das offizielle Handbuch sagt) der einzige bildende Künstler im Reichstage ist, sein Eintreten *für* die Resolution mit freundlichen und anerkennenden Sätzen für die Sezessionen verknüpfte. Tatsächlich aber liegen die Dinge erheblich anders. Denn die Organisation der römischen Ausstellung, wie sie von der Regierung in die Wege geleitet ist, indem sie (entsprechend dem von Italien vorgeschlagenen Regolamento) einen *Generalkommissar* ernannte, nämlich *Artur Kampf*, dem einzelne Nebenkommissare zur Seite gestellt sind (*Röber* für Düsseldorf, *Marr* für München, *Landenberger* für Stuttgart, *Schönleber* für Karlsruhe), — diese Form der Organisation entspricht durchaus den Wünschen und Forderungen zahlreicher einsichtiger Kunstfreunde. Sie bietet am ehesten eine Gewähr für das Zustandekommen einer richtigen und glücklichen Auswahl. Sintemalen kluge und geschmackvolle, unabhängige Einzelpersönlichkeiten unter allen Umständen Kommissionen vorzuziehen sind. Es wird sich bei einer derartigen Leitung ganz von selbst machen, daß die Wahl der 300 deutschen Werke, die vorgesehen sind, unter dem Gesichtspunkt der Qualität und des Talents geschieht, da sich der Einzelne allen Partei-, Gruppen- und Cliqueneinflüssen weit eher entziehen kann, als eine aus vielen Köpfen zusammengesetzte Jury.

Schiefheiten und Winkelzüge überall! Auch in den Fragen der *Gestaltung des Berliner Stadtbildes* zeigen sich die wunderlichsten Widersprüche. Mit herzlicher Genugtuung und lebhafter Anteilnahme hat die Öffentlichkeit das Ergebnis des *Wettbewerbs* »*Groß-Berlin*« vernommen, und die preisgekrönten Entwürfe von *Genzmer, Brix* und der *Hochbahngesellschaft*, von *Hermann Jansen*, von *Bruno Möhring* und *Bruno Schmitz*, von denen bei anderer Gelegenheit noch ausführlich zu reden sein wird, stellen in der Tat eine imposante künstlerische Arbeit im Dienste der Städtebaugedanken unserer Zeit dar. Es scheint ausgeschlossen, daß eine solche Fülle sorgsam durchdachter Pläne und Einzelvorschläge ohne Wirkung auf die künftige Organisation des Wachstums unserer Stadt bleiben könnte, und wir stehen in dieser wichtigsten Frage vielleicht an einem Wendepunkt zum Guten. Inzwischen aber wird das historische Stadtbild Berlins lustig und unbekümmert weiter zerstört. Der *Abbruch der Königskolonnaden* am Alexanderplatz ist nun beschlossene Sache. Damit wird Berlin eines seiner reizvollsten Bauwerke aus älterer Zeit beraubt. Denn diese Schmuckarchitektur, die Carl von Gontard in den Jahren 1777—1780 dort als Vorbau der neuen Steinbrücke über den aus der Zeit des Großen Kurfürsten stammenden Festungsgraben (den sogen. »Königsgraben«) errichtete, gehört zu den glücklichsten Schöpfungen der Friederizianischen Epoche. Daß sie fällt, ist überdies völlig unnötig. Es ist schlechthin unwahr, daß sie »den Verkehr stört«, und wenn man annimmt, daß dies später einmal der Fall sein könnte, so hätte es andere Möglichkeiten gegeben, Vorsorge dagegen zu treffen. Das Baugelände hinter den Kolonnaden hätte eben anders behandelt werden müssen. Auf der einen Seite war es bis vor kurzem frei, auf der andern ist es erst jetzt für eine Bebauung bestimmt worden (es soll ein Wertheimsches Warenhaus dorthin). Warum war es nötig, dabei die schönen und ehrwürdigen Denkmäler des 18. Jahrhunderts ganz unberücksichtigt zu lassen? Man kennt das schon in Berlin: der eine Beteiligte redet sich immer mit dem andern heraus, niemand »ist es gewesen«, aber die Spitzhacke tritt in Kraft und ein Stück guter Tradition sinkt nieder. Daß es Mittel gibt, bedrohte alte Bauwerke noch im letzten Augenblick zu retten, hat man bei der Heiligen Geistkapelle gesehen. Freilich, da handelte es sich um eine Kirche.

Am meisten erbosen bei solchen Zerstörungen die Beschwichtigungsversuche, die mit dem biederen Versprechen des »Wiederaufbaus an anderer Stelle« gemacht werden. Auch diesmal ist eine solche Aktion im Werke: die Königskolonaden sollen auf dem Terrain des alten Botanischen Gartens in Schöneberg »wiederaufgebaut« werden! Man weiß, was bei solchen Rekonstruktionen auf fremdem Boden herauskommt, und man hat in Berlin die Sinnlosigkeit dieses Vorgehens beim »Wiederaufbau« der Gerichtslaube im Park von Schloß Babelsberg bei Potsdam genugsam kennen gelernt. Trotzdem will man auch jetzt wieder die lästigen Kritiker mit diesem Köder zum Schweigen bringen, und es scheint tatsächlich, als

wenn sich in der Gegend der maßgebenden Instanzen, die doch sonst ihrer Meinung Geltung zu verschaffen wissen, keine Hand mehr zum Schutze der Gontardschen Schmuckbauten rühren werde. —

In einem Punkte wenigstens ist noch keine Verwirrung und kein Stillstand festzustellen: im Ausstellungswesen. Es bleibt dabei, daß jeder Winter uns neue, ungeahnte Freuden und Belehrungen bringt, und ich glaube nicht, daß die Bewohner irgend einer andern Stadt in dieser Hinsicht mit uns wetteifern können. In der *Akademie* waltet *Artur Kampf* (der leider im Herbst satzungsgemäß das Präsidium niederlegen muß) weiter sehr glücklich seines Amtes. Daß die *amerikanische Ausstellung*, die er jetzt der unvergeßlichen Übersicht über die französische Rokokomalerei folgen ließ, den Vergleich mit dieser Vorgängerin nicht aushalten kann, ist nicht seine Schuld. Es ist auch nicht einmal die Schuld des New Yorker Sammlers *Hugo Reisinger*, der aus eigenem und fremdem Besitz die Auswahl zusammengebracht und es somit Deutschland ermöglicht hat, sich für die im Vorjahre »drüben« genossene Gastfreundschaft zu revanchieren. Nein, die Schuld liegt ganz allein an — der amerikanischen Kunst selbst. Vielleicht wäre es möglich gewesen, die Kollektion in einigen Partien wirkungsvoller zu gestalten; manche amerikanische Säle auf internationalen Ausstellungen des letzten Jahrzehnts, namentlich die Abteilung der Vereinigten Staaten im Pariser Kunstpalast von 1900, boten ein lebendigeres, fesselnderes Gesamtbild als die jetzige Berliner Übersicht, und man möchte schwören (ohne es eigentlich beweisen zu können), daß die Jugend nicht ausgiebig genug vertreten ist — ich zähle überhaupt unter 94 Ausstellern nur elf, die nach 1870 geboren sind. Aber in der Hauptsache ist der überaus matte, schwächliche Eindruck des Ganzen in der zurückhaltenden, allzu behutsamen, mitunter geradezu ängstlichen Art der amerikanischen Malerei begründet. Blickt man über die Wände der Ausstellung hin, so fällt es auf, wie selten das Auge von einem sinnlich-frohen, temperamentvollen Farbenspiel gepackt wird. Es ist, als triebe die Mehrzahl dieser Künstler ihr Metier weniger aus unwiderstehlichem inneren Drang als vielmehr aus dem Bestreben, die Arbeit der Architekten, Innendekorateure und Möbelhändler in bezug auf den Wandschmuck zu ergänzen, und als gelte es ihnen hierbei als ein Ziel, die gedämpfte, einheitlich-ruhige, ein wenig langweilig-vornehme Stimmung der Räume nicht zu durchbrechen. Nicht daß man unter den zweihundert Nummern Werke von Feinheit, Anmut und malerischer Qualität völlig vermißte — davon kann keine Rede sein —, aber es fehlt der Mehrzahl gleichsam das Blut in der Farbe, die Leidenschaft im Erfassen und Wiedergeben der Naturausschnitte, die Kraft und die Wucht im Vortrag. Überdies fällt eine merkwürdige Unselbständigkeit auf, die sich nicht auf natürliche Einflüsse des Auslandes beschränkt, sondern unmittelbar bis zur Nachahmung führt und bei zahlreichen Stücken das französische, englische, schottische, mitunter auch das deutsche Vorbild mit Präzision bestimmen läßt. Den Stolz der Sammlung bildet ein *Whistler*-Kabinett, das einige Ölbilder und eine ganze Reihe von Aquarellen des Meisters vorführt. Das sind erlesene Delikatessen. Vor allem entzücken eine Szene »Auf dem Balkon« mit japanischen Frauen und einem blaugrünen Teppich, der den Hauptakkord des farbigen Spiels anstimmt, dann der Kopf eines jungen Mädchens gegen dunkelroten Hintergrund, das pikante Bildchen einer Tänzerin, das leuchtende Antlitz eines Herrenporträts (des Sammlers Richard A. Canfield in New York), der Akt einer Psyche und ein in blauschwarzen Tönen schwimmendes venezianisches Notturno. Whistler herrscht daneben auch in einem ausgezeichneten Kabinett der Radierungen, wo fast ebenbürtig *Joseph Pennell* neben ihm steht, der sich wie kein zweiter für die modernen Wunder großer industrieller Anlagen und New Yorker Wolkenkratzer einen ungemein geistreichen graphischen Ausdruck gebildet hat. Wir kennen einen Teil seiner glänzenden Blätter schon aus unserem Kupferstichkabinett, aber diese Serie wird nun hier bedeutsam ergänzt. Graphisch empfunden sind auch die Ölbilder von *Henry H. Muhrman*, die man mit Recht unter Pennells Radierungen gemischt hat. Von dem übrigen ist nicht allzuviel Bemerkenswertes zu notieren. Am ehesten noch die Porträts, wobei einige *Sargents* führen (die Herren Edward und Graham Robinson), denen sich Arbeiten von *Frank W. Benson* (die Töchter des Künstlers), *Irving R. Wiles* (Prof. Burgeß) und die nicht überwältigenden Bildnisse des jetzigen und des früheren Präsidenten anschließen: Taft von *Robert McCameron*, Roosevelt von *Gari Melchers*. Nur wenig sieht man von den bekannten Führern der älteren amerikanischen Malergeneration: ein paar völlig fontainebleauhafte Landschaften von *George Inneß* (1825—1894); zwei ziemlich belanglose Bilder von *Homer D. Martin* (1836—1897); mehrere Figurenstudien von *William Morris Hunt* (1824—1879), der in Barbizon Millet nahestand, ohne viel von seinem Geiste in sich aufzunehmen. Der Nestor des lebenden Geschlechts ist der Marinemaler *Winslow Homer* (geb. 1836), der drüben hohen Respekt genießt; uns läßt er recht gleichgültig. Nicht viel jünger ist *Mark Fisher* (geb. 1841), der in England lebt und dort der Landschaftsmalerei bedeutende Anregungen gegeben hat. Von dem jetzt leider fast verschwundenen Einfluß der deutschen Art gibt *Frank Duveneck* Kunde, der ein Schüler von Diez in München war, und dessen »Pfeifender Junge« unmittelbar an Leibl und an Munkacsy erinnert. Bei Duveneck und ebenfalls in München, bei Löfftz, hat *John Henry Twachtman* gelernt, der aber dann nach Paris ging und hier die koloristische Entwicklung bis zu Cézanne mitmachte; die eigentümliche Zusammensetzung der Ausstellung rückt seine Bilder weit in den Vordergrund. Daneben kommen etwa noch die sonnig-frischen Naturausschnitte von *Childe Hassam*, ein Stilleben von *Emil Carlsen* und zwei Interieurs mit figürlicher Staffage von *Edmund C. Tarbell* in Betracht. In Summa: es ist nicht sehr viel, und einigermaßen enttäuscht verläßt man das schöne Haus der Akademie. Aber man hat doch etwas gelernt, und dafür sei gern der schuldige Dank ausgesprochen.

PERSONALIEN

Karl Woermann, der bisherige Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, ist am 1. April in den Ruhestand getreten. Eine Reihe von Abschiedsfeiern bewies dem Scheidenden, wieviel Hochschätzung und Zuneigung er sich in den 27 Jahren seiner Amtsführung erworben hat. Am 17. März feierte ihn die Dresdner Kunstgenossenschaft durch ein Festmahl, an dem eine große Anzahl hervorragender Persönlichkeiten, Vertreter der Regierung usw. teilnahmen. Der Vorsitzende, Maler Walther Witting, feierte Woermanns Verdienste um die Galerie und um die Kunstwissenschaft; er betonte namentlich, daß Woermann nie auf eine Partei geschworen, daß er nie nach der Richtung gefragt, sondern das Gute genommen habe, woher es kam. Weiter feierte die Zunft Karl Woermann durch einen Abend, der an Geist, Witz und künstlerischem Humor eine endlose Fülle bot. Die warmherzig anerkennende Festrede hielt Cornelius Gurlitt. Sodann veranstalteten die Generaldirektion der Kgl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft und der Akademische Rat am 31. März ein Festmahl, an dem mehrere Minister, die Mitglieder der einladenden Körperschaften, die Beamten der Kgl. Sammlungen und Vertreter der Galeriekommission sowie der Künstlervereine teilnahmen. Seine Königliche Hoheit Prinz Johann Georg als Kurator der Kunstakademien und Ehrenvorsitzender der Galeriekommission widmete Woermann warme Worte der Anerkennung, seine Berufung aus Düsseldorf an die Spitze der Galerie habe eine ganz neue Periode für diese bedeutet, weil er der erste Kunsthistoriker an der Spitze der Sammlung war; sein wissenschaftlicher Katalog habe allgemeine Anerkennung gefunden; er habe den Bestand der Galerie durch hervorragende Werke vermehrt; unter seiner Leitung sei die moderne Richtung in Sempers Bau eingezogen — Böcklin, Klinger, Uhde, Thoma, Puvis de Chavanne, Courbet, Monet — sein Urteil habe dem Kunstleben unseres Staates oft zum Segen gereicht; er hoffe, daß man in wichtigen Kunstangelegenheiten Woermanns Stimme auch fernerhin in Dresden noch hören und vor allem bald seine weit ausblickende Kunstgeschichte aller Völker und aller Länder vollenden können werde. Nachdem Prinz Johann Georg den Dank der Galeriekommission, des Akademischen Rates, der Künstlerschaft und weiter Kreise des kunstliebenden und kunstkennenden Publikums ausgesprochen hatte, teilte er noch mit, daß Se. Majestät der König Karl Woermann den Titel und Rang eines **Geheimen Rates** verliehen habe. Ebenso widmete der Vorsitzende der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen Staatsminister Dr. v. Rüger, Exz., der Tätigkeit Woermanns warme Worte der Anerkennung. Endlich ist noch zu erwähnen, daß ein Kreis von Freunden Karl Woermann als besonderes Zeichen der Liebe und Verehrung für ihn von dem Dresdner Bildhauer Walter Sintenis eine bronzene Büste Woermanns hat herstellen lassen, die auf dem ersten Absatz der großen, zur Gemäldegalerie emporführenden Treppe aufgestellt worden ist. »Dort wird sie alle Besucher der Galerie an die großen Verdienste erinnern, die sich Woermann um die wissenschaftliche Ordnung und die planvolle, zielbewußte Vermehrung und Ausgestaltung der berühmten Sammlung erworben hat«. Eine Urkunde über diese Ehrung überreichte dem Gefeierten am zweiten Osterfeiertage der Senior der Freunde Kommerzienrat Pilz. ꟿ

+ **München.** Der seit dem Jahre 1869 als Lehrer an der Münchener Akademie der bildenden Künste tätige Maler Prof. **Alexander v. Wagner** wurde auf sein Ansuchen unter Anerkennung seiner vorzüglichen Dienstleistungen in dauernden Ruhestand versetzt und ihm bei dieser Gelegenheit das Komturkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone verliehen.

Wien. Der Privatdozent für allgemeine Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule, **Dr. Hermann Egger,** hat den Titel eines außerordentlichen Professors erhalten.

+ **Nürnberg.** Der Professor an der kgl. Kunstgewerbeschule **Konradin Walther** wurde auf sein Ansuchen wegen nachgewiesener Dienstunfähigkeit unter Anerkennung seiner Dienstleistung in den dauernden Ruhestand versetzt. Zum Professor für Ornamentik und dekorativen Bauschmuck wurde an seiner Stelle der Münchener Bildhauer **Philipp Widmer** ernannt.

DENKMALPFLEGE

Der nächste Tag für Denkmalspflege wird Ende September in **Danzig** stattfinden mit folgendem Programm: 28. September: Begrüßungsabend im Artushof, am 29. und 30. September: Sitzungen mit daran anstoßender Besichtigung der alten Hansestadt, des Klosters Oliva usw. Am 1. Oktober Ausflug nach Marienburg, wo Herr Geh. Oberbaurat Steinbrecht selbst die Führung übernehmen wird. Als Referenten und Redner sind in Aussicht genommen: Professor Conrad Lange-Tübingen, Regierungsrat Blunck-Berlin, Landesbaurat Goecke-Berlin, Konservator Gradmann-Stuttgart, Generalkonservator Hager-München, Professor Dragendorff-Frankfurt a. M., Professor Walbe-Darmstadt und Baurat Tornow-Metz. Das Programm mit der definitiven Tagesordnung wird erst in einigen Wochen zur Versendung und Veröffentlichung gelangen.

AUSSTELLUNGEN

+ **München.** Die moderne Galerie (Thannhauser) veranstaltet Ende April eine **Ausstellung von Werken Ed. Manets** (Sammlung Pellerin).

Die kultur- und kunstgeschichtliche Abteilung der **Japanisch-Englischen Ausstellung in London** (Mai bis Oktober d. J.) wird nach den Nachrichten japanischer Zeitungen selbst den unvergeßlichen Pavillon Impérial in der Pariser Ausstellung von 1900 in den Schatten stellen. Außer dem Ministerium des kaiserlichen Hauses, den kaiserlichen Museen und den größten Tempeln werden sich auch die früheren Feudalfürsten und die hervorragendsten Privatsammler beteiligen, unter anderen Herr Wada Tsunashirō, dessen Sammlung von Schwertzieraten in Japan hohen Ruf genießt. Eine Liste der nach London gesandten »Kokuhō«, d. h. für »Nationalheiligtümer« erklärten Tempelschätze, geben wir im folgenden nach der Zeitschrift Kōkokwai, dem Organ der Archäologischen Gesellschaft in Tōkyō, mit einigen Bemerkungen zur Information der deutschen Besucher der Ausstellung.

Gemälde. Die 25 Bodhisattva, ein feines Werk des 13. Jahrhunderts im Tempel Jōfukuji, Kyōto. 2 Kakemono. — Porträt des Prinzen Shōtoku Taishi (572—621), des größten Förderers des Buddhismus in Japan, im Tempel Ninnaji bei Kyōto, eines der schönsten Gemälde des 13. Jahrhunderts, früher zu Unrecht Kose no Kanaoka (9. Jahrhundert) zugeschrieben. — Nirwana des Buddha im Chionji, Kyōto, mir nicht in Erinnerung. — Miroku Bosatsu (Bodhisattva Maitreya), ein prachtvolles Werk wohl des 12. Jahrhunderts, im Tempel Hōzanji bei Nara, Prov. Yamato. — Die »zehn Welten« (Jukai), eine Kakemonoserie, die früher Kose no Hirotaka (10. Jahrhundert) zugewiesen wurde, aber dem 13. Jahrhundert angehört, von größtem künstlerischen und gegenständlichen Interesse, im Tempel Raigōji, Prov. Ōmi. — Yakushi mit den zwölf »göttlichen Feldherrn« im Tempel Ochiin, Kōyasan, Prov. Wakayama. Um 1200. —

Fugen (Samantabhdra) mit den zehn Rakshasi im Tempel Jōninji, Bezirk Tottori. 13. Jahrhundert. — Priesterporträts im Tempel Ichijōji, Prov. Harima, äußerst eindrucksvolle Porträts des 12. Jahrhunderts. — Minchō, 500 Rakan, das bekannteste, aber sehr überschätzte Werk des großen Meisters (1352—1431) im Tempel Tōfukuji, Kyōto. — Toba Sōjō (Kakuyū, 1053—1114), Karikaturenrollen, vielleicht das geistreichste und feinste, was ein japanischer Pinsel geschaffen, im Tempel Kōzanji bei Kyōto. — Nobuzane?? (1177—1265), Kitano Tenjin Engi, d. h. Geschichte des Sugawara no Michizane (854—903), im Shintōheiligtume Kitano Jinja in Kyōto, eines der Hauptwerke der Tosaschule, wohl eher Ende des 13. Jahrhunderts. — Tosa Mitsunobu? (1434—1525), eine sehr viel schwächere Fortsetzung des vorigen, in demselben Tempel. — Eni (13. Jahrhundert), Leben des Priesters Ippen (1239—1289), Meisterwerk der historischen Malerei, mit wundervollen Landschaften, aber wegen seiner Volksszenen auch kulturgeschichtlich höchst interessant, im Tempel Kwankikōji, Kyōto. — Sesshū (1420—1506), zwei Landschaften im Tempel Manshūin bei Kyōto, Hauptwerk dieses größten aller japanischen Meister der Tusche. — Kano Motonobu (1476—1559), 4 Kakemono mit den 8 berühmten chinesischen Landschaften, bekanntes Hauptwerk des Begründers der Kanoschule, ob aber ganz eigenhändig?, im Tempel Tōkaian (Myōshinji) bei Kyōto. — Derselbe, Landschaften und Vogelbilder, als Kakemono montierte Wanddekorationen im Tempel Reiunin (Myōshinji) bei Kyōto, sein größtes Werk, aber sicherlich nicht ganz eigenhändig. — Hasegawa Tōhaku (Ende 16. Jahrhundert), Affen, virtuoses Tuschbild, im Tempel Ryūsenan (Myōshinji) bei Kyōto. — Kaihoku Yūshō (1533—1615), Päonien, Schirm, glänzende dekorative Malerei, im Myōshinji bei Kyōto.

Skulpturen. Sitzender Fudō, Holz, im Tempel Hanshūin, Kyōto. — Die zwölf »himmlischen Feldherrn«, Holz, im Tempel Kōryūji bei Kyōto. — Stehende Shōkwannon, Holz, im Tempel Daigoji bei Kyōto. — Porträt des Uēsugi Shigefusa, Ende 13. Jahrhundert, des Ahnherrn der großen Uēsugifamilie, großartiges gleichzeitiges Porträt, im Tempel Myōgetsuin, Kamakura. — Kokuzō Bosatsu, sitzend, im Tempel Hokuzōbō, Nara. — Buddhistische Statue, Holz, im Tempel Dempōdō des Hōryūji bei Nara. — Stehender Jizō, Holz, Nara, Tempel Yunenji. — Figuren eines Engels und eines Phönix von dem Baldachin im Kondō des Hōryūji, Holz, 7. Jahrhundert. — Bugakumasken im Shintōheiligtume Tamukeyama, Nara. — Engelfiguren von einer Bronzelaterne im Tempel Tōdaiji, Nara.

Es ist kein Wunder, daß sich in der japanischen Presse starker Widerspruch gegen die Gefährdung dieser ganz unersetzlichen Schätze durch den langen Seetransport erhoben hat. Die Regierung hat denn auch versprochen, daß diese Ausstellung die letzte ihrer Art sein soll.

Kümmel.

SAMMLUNGEN

Die Berliner Museumsbauten. Die Pläne Alfred Messels für die Bebauung der Museumsinsel werden von *Bode* im Jahrbuch der Königl. preuß. Kunstsammlungen (XXXI, Heft 2) veröffentlicht. Nach monatelangen vergeblichen Versuchen war es Messel gelungen, die ihm gestellte Aufgabe zu lösen, alle geforderten Bauten, d. h. nicht weniger als drei Museen für die deutsche, die antike und die vorderasiatische Kunst auf dem verfügbaren Raume zwischen dem Neuen und dem Kaiser-Friedrich-Museum unterzubringen. Im Laufe eines Monats waren die Pläne im ersten Entwurf fertiggestellt, als der Tod den Meister des Werkes abberief, das nun unter möglichster Wahrung seiner Ideen von *Ludwig Hoffmann* zur Ausführung gebracht werden soll.

Der Grundriß zeigt die drei Bauten um einen rechteckigen Ehrenhof angeordnet, der sich nach dem Kupfergraben zu öffnet. Der rückwärtige Hauptbau bildet das neue Pergamon-Museum mit seinen Annexen für die Funde aus Milet, Didyma und Priene. Die linke Langseite gehört dem Deutschen Museum, das also parallel der Rückfront des Kaiser-Friedrich-Museums und durch die Stadtbahn von diesem getrennt verläuft, der rechte Trakt endlich den vorderasiatischen Sammlungen. Durch einen Gang wird dieser mit den Gipssälen des Neuen Museums verbunden sein, während durch Überbrückung der Stadtbahn eine Kommunikation zwischen dem Obergeschoß des Deutschen und dem des Kaiser-Friedrich-Museums hergestellt werden wird, so daß eine Zirkulation innerhalb sämtlicher Bauten der Museumsinsel mit alleinigem Ausschluß der National-Galerie ermöglicht ist. Schließlich ist eine Erweiterung der ägyptischen Abteilung durch einen einstöckigen Gebäudezug parallel dem Kupfergraben und dem Neuen Museum an Stelle der jetzt dort befindlichen Verwaltungsgebäude der Steuerbehörden geplant.

Das äußere Bild der Neubauten wird nach Möglichkeit eine Verbindung zwischen den stilistisch sehr verschiedenartigen älteren Bauten der Museumsinsel von Schinkel, Stüler, Strack, Ihne herzustellen suchen. Der Berliner Klassizismus Schinkels und Langhans' (Brandenburger Tor) gab die Hauptformen her, in denen vor allem das Pergamon-Museum gehalten wurde, das mit seiner mächtigen Obermauer und dem vorgelagerten Pronaos von ionischen Säulen ein sehr eigenartiger und wirkungsvoller Bau zu werden verspricht. Auch die Spreefronten der Flügelbauten mit ihrer gewaltigen dorischen Halbsäulenordnung und den krönenden Giebeln ebenso wie der niedrige Portikus, der sie verbindet, atmen denselben Geist eines strengen Klassizismus. Im Gegensatz dazu lehnt sich die Hoffront des Deutschen Museums mit ihren hohen, im Halbrund schließenden Fenstern zwischen flachen, kannelierten Pilastern an Schlüters Berliner Barockbauten an und führt so andeutungsweise die Tonart des Ihneschen Kaiser-Friedrich-Museums auch innerhalb des neuen Gebäudekomplexes weiter. Eine eigene Brücke über die Spree wird den Zugang zu dem Ehrenhofe bilden, und es ist nur lebhaft zu bedauern, daß vom gegenüberliegenden Ufer nicht eine entsprechende Zufahrtstraße auf sie hinführt, und daß somit das Architekturbild, das außerordentlich schön und vornehm zu werden verspricht, als solches für die Stadt Berlin verloren sein wird, da es immer abseits der Hauptverkehrswege liegen bleibt.

Von dem Inneren der Neubauten liegt vor allem eine Skizze des Pergamon-Museums vor. Sie zeigt in einem Saale von gewaltiger Höhe, der durch ein die ganze Breite einnehmendes Oberlicht erhellt wird, den Altar, von dem nur der vordere Teil in ursprünglicher Rekonstruktion erscheint, während der übrige Teil der Relieffriese nicht um den Altarbau herumgeführt, sondern an den Saalwänden abgewickelt wird. So wird erreicht, daß der Altar weit in die Tiefe des Raumes zurückgeschoben ist und aus erheblicher Entfernung als Gesamteindruck auf den Eintretenden wirken kann, was in dem viel zu engen und niederen provisorischen Bau, der inzwischen der Spitzhacke zum Opfer gefallen ist, niemals möglich war. Ein Gerüstmodell in den Abmessungen des künftigen Baues, das eben jetzt errichtet ist, gibt ein Bild von dem imposanten Eindruck des geplanten Innenraumes. Weniger bedeutet die zweite Innenansicht, die einen Kirchenraum für gotische Altarwerke im Deutschen Museum darstellt. Sie kann nur als ungefähre Andeutung gelten, zumal keine Beziehung zu den vorhandenen und zur Aufstellung

zu bringenden Kunstwerken zu spüren ist. Es sind zwei solche kirchenartige Räume, in romanischem und gotischem Stile geplant für die größeren Bildwerke und Gemälde der entsprechenden Zeiten. Ein Untergeschoß in Art einer Krypta wird die Sammlungen germanischer Kunst bis zur Völkerwanderungszeit aufnehmen. Die übrigen Räume des Erdgeschosses sind vorläufig für die Gipsabgüsse bestimmt, um bei Erweiterung der Sammlungen zur Aufnahme von Originalen hergerichtet zu werden. Das Obergeschoß enthält Kabinette mit einem kombinierten Seitenoberlicht für die Sammlung altniederländischer und deutscher Malerei und Räume zur Aufnahme der Bildwerke der Renaissance, endlich einen großen Barocksaal und eine Rokokogalerie.

Die Pläne für das Vorderasiatische Museum sind noch nicht weiter gefördert worden, da zunächst nur der Bau des Deutschen und des Pergamon-Museums in Angriff genommen wird. Große Schwierigkeiten bereitet der sehr sumpfige Boden der Museumsinsel, der ganz besondere Vorkehrungen bei den Unterbauten, die auf einem dichten Rost von Pfählen stehen müssen, notwendig macht. Jedoch sind die Arbeiten am Pergamon-Museum nach langen Vorbereitungen nun im Gange, und es ist zu hoffen, daß die schönen Pläne Messels eine glückliche Verwirklichung finden werden. *G.*

⊙ Das **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** erwarb ein schönes und charakteristisches Tafelbild des »Meisters der Virgo inter virgines«, darstellend die Anbetung der Könige. *Friedländer* veröffentlicht das Bild im Jahrbuch der Königl. preuß. Kunstsammlungen (XXXI, Heft 2) und gibt gleichzeitig ein Verzeichnis der 15 bisher bekannt gewordenen Werke des Meisters, der seinen Namen nach der Maria mit dem Kinde im Kreise von vier heiligen Frauen im Amsterdamer Rijksmuseum erhalten hat. Der Meister gehört der holländischen Schule an und ist stilistisch etwa als Vorgänger Engelbrechtsens anzusehen. Einen Anhalt für die zeitliche und örtliche Einordnung geben den Gemälden verwandte Buchholzschnitte, die auf Delft oder Gouda hinweisen und den Stil des Meisters in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts bereits ausgebildet zeigen.

o **Köln.** Das Wallraf-Richartz-Museum hat ein Stilleben von *Karl Schuch*, tote Ente und Zinnkessel, zum Geschenk erhalten. Von dem Ankauf des *Slevogt*schen »Kürassiers«, einer im vorigen Jahre entstandenen sehr magistralen Schöpfung, ist bereits aus München berichtet worden. Vielleicht die wichtigste Erwerbung der letzten Jahre, neben Max Liebermanns »Judengasse«, ist das Bildnis eines jungen Mannes von *Vincent van Gogh*. Dasselbe Modell kennt man aus dem Gemälde im Folkwang zu Hagen. Blau und ein köstliches malachitartiges Grün, das augenscheinlich mit jedem Jahre schöner werden wird, sind die Hauptfarben. Wie so oft bei van Gogh, stößt man sich wohl anfänglich an dem unvermittelten Nebeneinander von Kontur — besonders in der Zeichnung der Nasenpartie — und von malerischer Durchbildung. Bis man gerade in den wundervollen rhythmisch durchbrausten Schwingungen der dunklen Konturlinien, die wie Bleifassungen die ungebrochenen Farben alter Glasgemälde einrahmen, das Wesentlichste dieser revolutionären Kunst erkennt. Die Empfindung der an den »alten Meistern« geschulten Kunstgenießer wird sich immer gegen van Gogh sträuben — und wird immer widerwillig dem Ungestüm seines künstlerischen Wollens erliegen. — Das Bild stammt aus dem Pariser Kunsthandel.

Die Säle der kölnischen und altniederländischen Meister werden zurzeit einer gründlichen Modernisierung unterzogen. An der Stelle der »Madonna mit der Wickenblüte« soll fortan Stephan Lochners »Madonna im Rosenhag« prangen.

o **Düsseldorf.** Die Kunsthalle ist um die Bronzebüste eines Mädchens von *Bernhard Hoetger* (Paris) bereichert worden. Die Künstlervereinigung »Niederrhein« hat sie der Stadt zum Geschenk gemacht.

o **Krefeld.** Die schon längst geplante **Erweiterung des Kaiser-Wilhelm-Museums** ist jetzt endgültig von den Stadtverordneten beschlossen worden. An den jetzigen Bau sollen sich an der Westseite zwei Flügel anschließen, die nur wenig über die jetzige Süd- und Nordfront hervortreten. Das Treppenhaus mit dem Standbild Kaiser Wilhelms I., dessen Ausdehnung bisher in keinem rechten Verhältnis zu den Museumsräumen stand, bleibt erhalten. Die Gemäldesammlung wird künftig in acht Sälen untergebracht werden können. Ausreichender Raum wird fernerhin für die japanisch-chinesische Sammlung und die von Direktor Deneken so sorgfältig angelegte Abteilung niederrheinischer Bauernkunst geschaffen werden. Der nutzbare Raum des Museums wächst durch diesen Anbau fast um das Doppelte.

VEREINE

Die im Sommer 1909 gelegentlich eines Vertretertages in Wiesbaden beschlossene Gründung eines »**Verbandes deutscher Kunstvereine**« ist nunmehr endgültig erfolgt. Die Eintragung ins Vereinsregister ist bereits geschehen. Zweck des Verbandes ist in erster Linie die korporative Vertretung der gemeinsamen Interessen der deutschen Kunstvereine, insbesondere Propaganda für die Bestrebungen der Kunstvereine in größerem Maßstab, Festlegung einheitlicher Ausstellungsbestimmungen, Pflege der Beziehungen zu den staatlichen und städtischen Behörden, sowie den größeren Künstlervereinigungen, Veranstaltung hervorragender Wanderausstellungen, Herausgabe einer Statistik über das Wirken der deutschen Kunstvereine usw. Dem Verband gehören als Gründungsmitglieder an: die Kunstvereine in Barmen, Dresden, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Köln, Leipzig, Mannheim, München, Stuttgart und Wiesbaden. Vorort ist München. Erster Vorsitzender des Verbandes ist der Präsident des Kunstvereins München, Direktor *Karl Loën*, zweiter Vorsitzender der Leiter des Kunstvereins München, *Erwin Pixis*, in dessen Händen zugleich die Führung sämtlicher Verbandsgeschäfte liegt, Schriftführer Museumsdirektor *Dr. R. Reiche*-Barmen. In den Ausschuß wurden ferner gewählt: Oberamtmann *Dr. Eckhart*-Mannheim, Maler *O. Segisser*-Stuttgart, Maler *Professor Richard Stier*-Stuttgart. Die erste ordentliche Mitgliederversammlung des Verbandes findet Mitte Mai in München statt.

⊙ In **Breslau** ist ein **Museumsverein** gegründet worden, der es sich zur Aufgabe macht, durch regelmäßige Ankäufe zur Bereicherung der öffentlichen Kunstsammlungen, in erster Reihe des Museums der bildenden Künste, beizutragen. Die Zahl von 100 Mitgliedern mit einem Jahresbeitrage von je 100 Mark dürfte bald erreicht sein. Hiermit hofft der Verein eine wirksame Tätigkeit entfalten zu können.

Der **Frankfurter Kunstverein** versendet seinen Bericht über das Geschäftsjahr 1909. Er hat sich u. a. einem Unternehmen zugewendet, das in der Pflege der lokalen Kunstgeschichte von vorbildlicher Bedeutung werden dürfte. Ein Komitee, das Mitglieder der Stadtverwaltung, Leiter der öffentlichen Kunstsammlungen, die Vertreter der Kunstkorporationen, Künstler und insbesondere bedeutende

Frankfurter Sammler umfaßt, hat sich zur Aufgabe gestellt, die hervorragenden Kunstschätze in Frankfurter Privatbesitz zu inventarisieren, um auf Grund dieser Arbeiten die spätere Herausgabe eines Prachtwerkes in Erwägung zu ziehen. Das Komitee ist vertreten durch einen Arbeitsausschuß, dem berufene Vertreter des Frankfurter Kunstlebens angehören. Die geschäftliche Leitung liegt in den Händen des Vereins. Die Arbeiten hat Herr Karl v. Bertrab übernommen. Der Verein hat dem Unternehmen — zunächst auf die Dauer von drei Jahren — einen Jahresbeitrag von 1000 Mark zugewendet.

VERMISCHTES

+ **Nürnberg.** Die hiesige Stadtgemeinde hat einen wertvollen Pokal, ein Werk ihres ehemaligen Mitbürgers Wenzel Jamnitzer, um 20000 Mark erworben.

Am 10. April wird in dem kleinen neuerbauten, schlichtromanischen deutschen Kirchlein in Rapallo der Gemeinde ein **Glasgemälde von der Hand Hans Thomas** übergeben werden. Das einst für die St. Peterskirche in Heidelberg bestimmte Fenster, das dort die von Thoma begonnene Ausschmückung der Kirche mit Fresken zum künstlerischen Abschluß bringen sollte, aber durch die Ungunst der Verhältnisse nicht zur Aufstellung kommen konnte und nun durch die Vermittlung von Freunden Thomascher Kunst vom Künstler für Rapallo gestiftet wurde, stellt das Kruzifix über einer großen Gebirgslandschaft dar. Graue Wolken ziehen über den dunklen Himmel hin. Mond und Sonne haben ihren Schein bis auf ein blaßviolettes Licht verloren. Die Gletscher der Gebirge leuchten in mattem Rosaviolett auf. Nur das Auge Gottes leuchtet über dem in warmem goldbraunem Lichte strahlenden, mild versöhnend erscheinenden Christus. Wer von den leuchtenden Farben des Golfes in die Kirche hereintritt, wird gebannt durch die schweren grauen Töne, die ein mildes Licht auf den Altar der Kirche werfen.

Aus der 100000 Mark betragenden **Gröpplerschen Stiftung für den Leipziger Künstlerverein** sind die diesjährigen Reisestipendien den Herren Professor Rentsch, Grimm-Sachsenberg und Kraus gewährt worden.

FUNDE

Die Mosaikenfunde von Aquileja. Die vor einiger Zeit von Prof. Dr. Heinrich Swoboda festgestellten bedeutsamen Mosaikfußböden unter dem jetzigen Fußboden der Domkirche von Aquileja sind jetzt bloßgelegt worden. Sie bedecken eine Fläche von mehr als 200 Quadratmetern. In reichen ornamentalen Einrahmungen stellen sie biblische Szenen, kirchliche Symbole und symbolische Figuren, Genredarstellungen, Tiere und merkwürdigerweise auch eine Reihe von großen Porträtbüsten von Männern und Frauen dar. Sie sind, wie Prof. Dr. Dvorak im »Jahrbuch der Zentralkommission« ausführt, ikonographisch und noch mehr stilgeschichtlich von der allergrößten Bedeutung.

FORSCHUNGEN

⊙ Das **Wachs der Florabüste** im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist neuerdings wieder Gegenstand chemischer Untersuchungen gewesen. Dr. Pinkus glaubte, nachweisen zu können, daß das Material nicht der Zeit Lionardos entstamme. Er stützte sich auf das Vorhandensein von Walrat, das nicht vor 1700 in den Handel gekommen sei. Nun liegen aber Nachrichten über den Walfischfang und die Kenntnis und Verwendung des Walrat schon aus dem frühen Mittelalter vor, so daß Pinkus' Nachweis ohne Bedeutung ist. Von einer besonderen Übereinstimmung des Flora-Wachses mit dem Wachs anderer Arbeiten des Lucas, die Pinkus gefunden haben wollte, kann nach den Untersuchungen Rathgens ebenfalls keine Rede sein. Endlich kommt die von Pinkus beobachtete, unschmelzbare Substanz, die aus Bleiweiß und Gips besteht, nach Rathgen bereits in Wachsarbeiten des 16. Jahrhunderts vor. Es soll nun im Laboratorium der Berliner Museen nochmals eine eingehende Untersuchung des Wachses der Florabüste und zum Vergleich anderer Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts vorgenommen werden.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 23. 22. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

MÜNCHENER BRIEF

Münchens Besitz an Baudenkmälern früherer Zeiten ist gering. Das ungeheure Wachstum der Stadt, Unkenntnis, Unverstand und Mißachtung edler Schöpfungen der vergangenen Jahrhunderte ließen viel Herrliches zerstören, das nun unwiederbringlich verloren ist und weder durch Klagen noch Schelten gutgemacht werden kann. Um so mehr aber sollte sich unsere angeblich so kunstsinnige Zeit hüten, weiter solche Verwüstungen vor sich gehen zu lassen und phlegmatisch zuzusehen, wenn reiner Geschäfts- und Erwerbssinn neuerdings alte Kunstdenkmäler zu schädigen drohen. Jeder Besucher Münchens wird sich des dicht an die Feldherrnhalle angebauten von Joseph Effner im zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts geschaffenen Preysing-Palais erinnern, das von jeher als ausgezeichnetes und typisches Beispiel der Baukunst jener Zeit galt. Gurlitt nennt es in seiner Geschichte des Barockstils einen »Merkstein für die Erkenntnis von Effners Kunst«, in dem sich »der alternde Künstler[1]) noch als einer der flottesten Meister des Deutschen Barocks erweist«. Er brachte es in Zusammenhang mit Joh. Lucas Hildebrandts Palais Kinsky in Wien, was Trautmann (a. a. O.) später verneinte, indem er die Verwandtschaft der beiden Bauten aus der gemeinsamen Quelle, dem italienischen Barock herleitete. An Formenreichtum steht das Münchener Palais, wie schon Gurlitt bemerkte, noch über dem Wiener. Und wer einmal in das Haus eingetreten (jetzt Sitz der Hypotheken- und Wechselbank), der mag überrascht und verwundert die Reste der inneren Ausstattung, das mit erlesenem Geschmack in reicher Abwechselung geschmückte Stiegenhaus angestaunt und tief bedauert haben, daß schon so viel von diesem Juwel der Zerstörung anheimfallen mußte. Und nun soll die Zerstörung noch weiter gehen. Man beabsichtigt in die drei Fronten Läden mit großen Schaufenstern einzubauen, die nicht nur den äußeren Charakter des Baues vollkommen verunstalten, sondern wahrscheinlich auch noch das wundervolle Treppenhaus im Innern in Mitleidenschaft ziehen werden. Eine Zuschrift an die »Münchner Neuesten Nachrichten« gab die Anregung, irgend ein adeliger Klub möge das Gebäude als Gesellschaftshaus erwerben und es so vor dem Schaden bewahren. Doch scheint mir die Hoffnung, daß dieser Wunsch sich erfüllen werde, recht gering, da die Kosten für ein Haus von solchen Dimensionen und in solcher Lage so hoch sein dürften, daß selbst eine sehr bemittelte Vereinigung sich hier vor ein Ding der Unmöglichkeit gestellt sähe. Inzwischen hat sich der Landtag, wo sie der Abgeordnete Buhl zur Sprache brachte, mit der Angelegenheit beschäftigt und Minister von Brettreich sprach die Meinung aus, es würde sich wohl noch ein Weg finden lassen, dieses Bauwerk, das er selbst eines der schönsten in München nannte, der Stadt in seinem jetzigen Aussehen zu erhalten. Wird diese Hoffnung aber auch Wirklichkeit, wird das Ziel mit energischer Hand verfolgt werden? Wenn sich nicht kunstsinnige und einflußreiche Persönlichkeiten Münchens zu baldigem, tatkräftigen Einschreiten verbünden, werden wir wohl in nächster Zeit, wenn auch nicht um ein charakteristisches Werk des beginnenden Rokoko ärmer sein, so doch uns mit einem traurigen Fragment und Zerrbild des ursprünglich Vorhandenen begnügen müssen.

Doch zu etwas Erfreulicherem. Schon seit einiger Zeit sind in zwei Räumen des Nationalmuseums die Neuerwerbungen des vergangenen Jahres ausgestellt, die der Tätigkeit des neuen Direktors Hans Stegmann alle Ehre machen und eine glückliche Hand verraten. In reicher Anzahl und vorzüglicher Qualität wurden vor allem keramische Arbeiten erworben, unter denen besonders die Porzellane Beachtung verdienen. Vertreten sind Arbeiten aus Nymphenburg (Figürliches, Gruppen, Service usw. und nicht zuletzt die ausgezeichnete von der Kgl. General-Bergwerks- und Salinenadministration überlassene Büste des Grafen Sigmund von Haimhausen von Dominicus Auliczek), Ansbach, Frankenthal (Tiergruppen) und Wien (wappenhaltende Löwen), welche die Bestände der Sammlung bedeutend bereichern werden. An Fayencen sind gute Exemplare aus Bayreuth, Ansbach, Nürnberg und Hanau zu nennen. Unter den Goldschmiedearbeiten finden sich zwei in Silber getriebene Gebetbucheinbände, der eine mit den Darstellungen der Geburt Christi und der Verkündigung Mariä, der andere mit der Kreuzigung und der Auferstehung Christi, in denen man

1) Josef Effner, geb. 1687, 1715 Hofbaumeister in München, starb 1745. Für die Zeit der Erbauung des P.-Palais gibt Gurlitt die Jahre 1740—50 an, Trautmann hingegen (Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern, 1895, S. 110) verlegt die Vollendung zwischen die Jahre 1727 und 1734.

Werke des Augsburger Goldschmieds Johann Andreas Thelot vermutet, ferner ein großer Zunftbecher, in Gestalt eines Hammers gearbeitet, und ein goldener Verlobungsring aus dem 14. Jahrhundert mit Inschrift. Ein am Waginger See gefundenes Bronzeschwert der frühen Hallstattperiode (sogenannter ungarischer Typus) zeichnet sich durch schöne Form und vorzügliche Erhaltung aus. An Plastik und Malerei sind besonders zu erwähnen: Ein ganzer, doppelflügeliger Altar aus Unterölkofen bei Grafing, im Schrein die Figuren der Madonna und der Heiligen Erasmus und Georg, datiert 1517, auf den Flügeln ziemlich handwerksmäßige Malereien nach Kupferstichen und Holzschnitten von Schäuffelein, Hans Baldung Grien, Lucas Cranach und Hans Springinklee, datiert 1520 (cf. Halm im Dezemberheft der christlichen Kunst), ferner die an Qualität bedeutend höher stehende, überlebensgroße Flachrelieffigur einer schmerzhaften Maria aus der Pfarrkirche zu Dingolfing (ca. 1520—30), ein in Form und Bewegung gut erfaßter, jedoch durch Restauration etwas entwerteter St. Florian, zwei Holzreliefs mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Ottilie aus Mörsach bei Gunzenhausen (Anfang 16. Jahrhundert), ein sogenanntes Totenrelief von ca. 1520 (cf. über derartige Totendarstellungen Halm im Münchner Jahrbuch für bildende Kunst 1909, zweiter Halbband) und aus späterer Zeit das sehr tüchtige und sorgfältig modellierte Marmorselbstporträt des »kurfürstl. bayrischen Hofstatuarius und Professors der bildenden Künste« Roman Boos, das die von der Kirchenverwaltung St. Peter überlassene Grabbüste der Hofbildhauersgattin Straub von der Hand Franz Xaver Messerschmidts (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) jedenfalls um ein Bedeutendes übertrifft. Eines Gemäldes der Begegnung Mariä von Wolf Huber hat die Kunstchronik schon früher Erwähnung getan (cf. auch Halm, Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jahrgang 1909.) An Möbeln fällt eine in einfachen aber soliden Formen gehaltene Renaissancetruhe auf, an kunstgewerblichen Arbeiten eine von Kommerzienrat Kaspar Braun geschenkte Sammlung mannigfaltig geschnitzter Spazierstöcke. Auch die Abteilungen der Textilien wurden um schöne und wertvolle Stücke bereichert, die Kostümabteilung durch einen gut erhaltenen Lederkoller aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges.

Das Kgl. Münzkabinett hatte die aus dem Nachlaß des Generals Graba in Dresden erworbene Sammlung von ca. 300 Brakteaten (aus dünnem Silberblech nur einseitig mit einem Bronze- oder Eisenstempel geprägte Münzen) für kurze Zeit zur Ausstellung gebracht, unter denen in erster Linie die Stücke des bartlos dargestellten Kaiser Friedrich I. (Barbarossa) durch saubere Arbeit hervorragen. Gute, kunstvolle Prägung zeigen auch die Brakteaten des Welfen und Bayernherzogs Heinrichs des Löwen, sowie die der Abtei Quedlinburg entstammenden Münzen. Aus der Verfallzeit dieser Kunst (Ende 13. Jahrhundert) sind die Stücke der Markgrafen Heinrich und Konrad von Meißen zu nennen, als Unikum ein bisher unbekannter Brakteat des Grafen von Schwarzberg, von dem die Sammlung sonst viele Stücke enthält. Schließlich mag auch noch der Magdeburger Moritzpfennige (Mitte 12.—13. Jahrhundert) und der Reiterbrakteaten des Markgrafen Albrecht des Bären von Brandenburg (Mitte 12. Jahrhundert) Erwähnung geschehen.

Was München an Ausstellungen neuerer und neuester Kunst momentan in seinen Mauern birgt, ist nicht von großer Bedeutung. Eine Kollektion altenglischer Bilder, die zwei Säle der Galerie Heinemann füllt, findet bei den Besuchern Beachtung, vermag aber, da vielfach nur Werke zweiten Ranges vorhanden sind, keinen ordentlichen Begriff von der englischen Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts zu geben. Und doch muß gerade englische Malerei in erstklassigen Werken gesehen werden, soll man sich ein gerechtes und klarabwägendes Urteil über sie bilden können. Das englische Kunstschaffen ist kein großes in dem Sinn, wie es die romanischen und germanischen Völker des Kontinents ihr Eigen nennen. Titanen wie Giotto, Masaccio, Lionardo, Michelangelo in Italien, Dürer und Grünewaldt in Deutschland, Rembrandt und Rubens in den Niederlanden, um nur einige zu nennen, sind in England nicht denkbar. Die dortige Kunst hat mit den großen Erschütterungen, mit den unendlich abgeklärten Empfindungen oder den tobenden, leidenschaftlichen Stürmen, deren die menschliche Seele zu erleben fähig ist, nichts zu tun. Solche Zustände meidet sie ängstlich wie manche schöne Frau sich vor jeder Erregung hütet, da sie deren Einfluß auf ihre äußere Erscheinung, auf ein frühzeitiges Altern fürchtet. Auch ein Beethoven wäre in der englischen Tonkunst unmöglich und wie Shakespeare zu seinen Landsleuten kam, war mir schon manchmal ein Rätsel. Man möchte fast zweifeln, ob sie ihn wirklich ganz verstehen, und ich kann mich hier nicht enthalten, jene glänzende Stelle über die Briten aus Victor Hehns Reisebildern zu zitieren, in der unbewußt im großen und ganzen auch die Voraussetzungen für Englands bildende Kunst ausgesprochen sind. Hehn schrieb in Venedig im Jahre 1839[1]):

... Mein Engländer gibt mir täglich das treueste Bild seines Volkes. Immer Moral und die strengsten Grundsätze im Munde, und kommt eine heimliche Gelegenheit, so locker, daß man ihn für einen Heuchler halten sollte. So sind die Engländer. Eine furchtbare öffentliche Heuchelei übt einen despotischen Zwang über das ganze Land. Sie haben ein so beschränktes Gefühl und eine so trockene Phantasie, daß die Moral ihnen alles ist, die Natur aber nichts; weil aber die Natur zu mächtig ist, so müssen sie heimlich ihr huldigen. Da zeigt er mir ein Buch, es ist überschrieben: The beauties of Shakespeare — was enthält es? moralische Stellen aus Shakespeare. Das nennen die Engländer seine Schönheiten! Die Romane der George Sand findet mein Freund abscheulich, er findet sie nicht einmal geistreich — ich habe ihm freimütig erklärt, daß ein Engländer gar nicht imstande ist, George Sand zu verstehen. Es werden hier Verwicklungen und Widersprüche, Leiden

---

1) Victor Hehn, Reisebilder aus Italien und Frankreich. Stuttgart 1894, Cotta. S. 32.

und Irrungen verhandelt, die in einer Tiefe liegen, bis wohin kein Engländer vordringen kann. Was ein feiner und tiefer fühlendes Herz zur Verzweiflung bringt, was unser Leben zerreißen, unsere Freude vergiften kann, die tiefsten Schmerzen der Gesellschaft, ist dem Engländer unverständlich, findet ihn gefühllos, denn er ist zu grob und eng gebildet. . . .«

Hehn fällt hier ein hartes Urteil, man wird ihm aber recht geben müssen. Und was er über Englands Verhältnis zur Literatur ausspricht, gilt ähnlich für die bildende Kunst des Landes. Auch hier kein Eindringen in die Tiefe, kein Lösen großer Probleme, sondern man bleibt — mit wenigen Ausnahmen — hübsch an der Oberfläche, und der Hang zur Bequemlichkeit, zum Behaglichen, der eine typische Eigenschaft des Briten ist, läßt sich auch in seiner Malerei deutlich spüren. Doch ebensowenig wie man diese in letzter Zeit oft überschätzt hat, darf man sie unterschätzen. Hat sie auch keine Heroen aufzuweisen wie jene vorher genannten der kontinentalen Länder, so arbeitet sie doch in den ihr eigenen Gebieten mit großem Geschmack, Liebenswürdigkeit und einer bedeutenden rein malerischen Begabung. Über das allgemeine Niveau an innerlicher Erfassung des darzustellenden Objekts hinausgehend sind Raeburn und Constable. Der erstere war in der Ausstellung ziemlich ungünstig vertreten und nur das Porträt des William Ramsay, in zweiter Linie das Familienbild James Harrowers mit Frau und Sohn gaben einen ungefähren Begriff von seinen guten Arbeiten. Besser konnte man über das Schaffen John Constables einen Überblick gewinnen, unter dessen 40 Landschaften recht verschiedener Qualität sich auch wirklich gute Stücke befanden, die seine Bedeutung für die moderne Landschaftsmalerei erkennen ließen. Auffallend war ein kleines Bildchen, Erntezeit in Suffolk, das in Sujet und Komposition merkwürdig an Ludwig Richter erinnerte. Von Thomas Gainsborough, dem mit Unrecht am meisten geschätzten Maler Englands, ist eine im rechtseitigen Hintergrund leider stark vernachlässigte Landschaft mit Staffage erwähnenswert, während die drei übrigen Bilder seiner Hand, ein leeres Porträt einer jungen Dame, das äußerst flaue Brustbild des Samuel Otters und ein in harten Farben gemaltes Doppelbildnis eines Kavaliers und einer Dame in Landschaft als recht minderwertig bezeichnet werden müssen. Unter den sechs Bildnissen Joshua Reynolds' möchte ich denen der Lady Middleton und der Mrs. Elisabeth Young den Vorzug geben, während mich von den beiden mit viel Grau gemalten Romneys (Richard Cumberland, Mrs. Jane Dawkes) keines zu fesseln vermochte. Einen bedeutenden Eindruck hinterläßt das in manchem an Raeburn erinnernde Porträt des Mr. Matthew Gregory Lewis von William Beechey, dessen tiefe, kräftige Farbe angenehm mit den wenig akzentuierten Tönen der zwei vorgenannten Künstler, sowie des leider auch nur mäßig vertretenen Hoppner kontrastiert. Recht erfrischend wirkte das Bildnis einer jungen Dame (Mrs. Tyrell) mit dunklem Haar und lebhaften Augen in leuchtend rotem Kleid von Thomas Lawrence, das in Auffassung, Farbe und Ausführung äußerst sympathisch ist und jedenfalls das beste Werk dieses eleganten Meisters auf dieser Ausstellung war. Seine übrigen Bilder, Miß Crocker, General Abercromeby, Lord Lansdowne, ein Knabenporträt und der Schauspieler Charles Kemble als Romeo, wenn auch zum Teil sehr flott gemalt, blieben hinter dem genannten ein gutes Stück zurück. Turners Ansicht von Heidelberg krankt an einer etwas ungleichmäßigen Verteilung seines Farbenfeuerwerks, während sein Nachahmer James Webb mit einer Vedute aus Venedig einen guten Begriff von der Art seines Meisters gibt. Die drei Porträts von der Hand John Opies (Miß Gordon, Dr. Wolcott, der Opie in London eingeführt hatte, und ein Bildnis eines ungenannten Herrn) gehören mit zum Besten, was in den zwei Räumen des Heinemannschen Salons zu sehen ist und übertreffen manchen berühmteren Namen. Von Bonington möchte ich eine in dunklen Tönen gehaltene, in den Baumpartien leider etwas flaue Landschaft »Herbstabend« und das große, stark an die Dresdener Canalettos erinnernde Bild der Themse mit der Waterloobrücke erwähnen. Auf die übrigen altenglischen Meister, unter denen sich noch manch gutes Stück befand, einzugehen, muß ich mir versagen; ihre Zahl ist für den Raum dieses Berichts zu groß, wie die Reihe ihrer hier wenigstens angeführten Namen (Richard Cosway, Francis Cotes, John Cotman, John Crome, Henry Dawson, William Etty, Joseph Highmore, Julius Ibbetson, Peter Lely, George Morland, Peter Nasmyth, Gilbert Stuart, Newton William Stanfield, James Stark, George Vincent, Francis Wheatley, Richard und John Wilson) ersehen läßt.

Es erübrigt nur noch einige Worte über die Frühjahrsausstellung der Sezession zu sagen. Das allgemeine Niveau ist ziemlich hoch und man ist manchmal erstaunt über das zutage tretende technische Können, das nur leider nicht immer von dem nötigen Geschmack regiert wird. Doch macht sich vielfach gegen die früheren Jahre ein feineres Farbenempfinden geltend, es sind im großen und ganzen weniger »malerische Roheiten« zu sehen, dagegen manch wirklich fein gestimmtes Stück und weniger Extravaganzen in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes oder Ausschnittes. Wirklich große und bedeutende Werke fehlen jedoch. Ein Blumenstilleben »Goldlack und Levkojen« von Ludwig Herms in kräftigen, satten Farben von ganz dunklem Hintergrund läßt die Erinnerung an frühe Trübner wach werden, denen es an Zartheit kaum nachsteht. Von Pietsch steht die »Aussicht aus meinem Atelier in der Villa Romana in Florenz« bei Sciroccostimmung nicht ganz auf der Höhe einer ähnlichen Darstellung, die kürzlich bei Thannhauser zu sehen war. Doch ist auch sie noch ein gutes Bild und gleich der »Landstraße von Baierbrunn« das Produkt eines ernsten, seine Kunst von einem höheren Gesichtspunkt aus betrachtenden Landschafters. Groß und konzentriert in der Form erfaßt ist ein sitzender Mädchenakt »Bücherwürmchen« von Paul Roloff, dessen flächige Modellierung eine gewisse Verwandtschaft mit Habermann zeigt, den das Stück aber an Kraft übertrifft. Die Landschaften von Giulio

Beda erreichen mit mehr Geschick als Verdienst den Eindruck von Holzintarsiaarbeiten, entbehren aber nicht eines gewissen Ernstes. Über der Menge ähnlicher Darstellungen steht ein in vielen Variationen von Braun gemalter Blick in die Kaufingerstraße von Charles Vetter, ebenso ein kräftiges, nur etwas luftloses Wildstilleben von Charles Tooby. Ein Blumenstilleben Rudolf Nissls zeigt einen sicheren, breiten, auch der Form in befriedigender Weise nachgehenden Pinsel, läßt aber noch den Wunsch nach größerer Wärme und Harmonie der Töne reger werden. Schramm-Zittau bewältigt in einem zwischen hohem Korn in der Frühsonne dahinschreitenden Pferdegespann das Lichtproblem in erstaunlicher Weise, ohne damit ein Kunstwerk geschaffen zu haben. Sehr ernst zu nehmen sind die Arbeiten Lothar Bechsteins. Seine »Orientalischen Frauen«, bei denen man sich in der Farbe entfernt an Crespis Sakramentsbilder in der Dresdener Galerie erinnert fühlen kann, sind in gewählt abgestimmten Tönen gehalten und zeugen von einer tieferen Empfindung als man sie sonst in diesen Sälen im allgemeinen antrifft. Auch die »Lesende Frau« und das Selbstporträt stehen, wenn auch noch nicht ganz ausgereift, bedeutend über ihrer Umgebung. An graphischen Arbeiten erregt eine Kollektion sehr geschickter Radierungen von Frank Brangwyn (London) Aufsehen, bei denen nur manchmal das Format so groß gewählt ist, daß die Flächen nicht mehr in einer nicht eintönig wirkenden Weise gefüllt werden können. Von den drei virtuosen Kohlezeichnungen Leo Sambergers verdient das Porträt Ferdinand Avenarius' den Vorzug; die Bildnisstudie und das Porträt des Pater Gietmann hingegen widerstreben in ihrem Hinarbeiten auf reine Illusion, noch dazu mit den gröbsten Mitteln, einem feineren Geschmack.

Unter den wenigen Plastiken fiel mir eine sorgfältig gearbeitete, wenn auch nicht sehr persönliche Frauenbüste von Hans Schwegerle auf. *A. CR.*

PERSONALIEN

+ **München.** An Stelle Prof. *Karl Volls*, der das Amt eines 2. Vorstandes der kunstgeschichtlichen Gesellsellschaft niedergelegt hat, wird Geheimrat *Hugo von Tschudi* zum 2. Vorstand gewählt werden.

Stuttgart. Als Nachfolger des verstorbenen Professors Stier, ist Hofphotograph **Widensohler** zum Konservator des Württembergischen Kunstvereins ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Aufnahme von Baudenkmälern Berlins. Der Deutsche Reichsanzeiger teilt folgendes mit: »Die Königlich preußische Meßbildanstalt zu Berlin beginnt jetzt eine erschöpfende Aufnahme der Baudenkmäler Berlins. Zuerst sollen hierbei die Privatgebäude berücksichtigt werden, die vor oder bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts errichtet und von baugeschichtlichem Werte sind. Vor allem anderen kommen die Häuser zur Aufnahme, die Neubauten zum Opfer fallen sollen. Bei der allgemeinen Wichtigkeit der Aufnahmen, besonders für die Haupt- und Residenzstadt Berlin, ist zum guten Gelingen der Arbeit das weitgehendste Entgegenkommen zu wünschen. Wertvolle Ansichten finden sich aber nicht nur auf den Straßen, sondern auch im Innern der Häuser, auf Höfen, Treppen und in Sälen und Zimmern. Zu diesen ist der Zutritt nur mit Genehmigung der Hauseigentümer und Mieter möglich, der bisher ja auch immer bereitwilligst gestattet worden ist. Hoffentlich finden die Aufnahmearbeiten auch ferner von seiten der hauptstädtischen Bevölkerung die zu ihrem Gedeihen nötige Unterstützung, selbst wenn diese mit einigen Unbequemlichkeiten für die Bewohner verknüpft ist.«

DENKMÄLER

Venedig. Am 22. März wurde in den giardini publici das **Monument des Gustavo Modena,** des 1803 hier geborenen und 1861 in Turin gestorbenen, als Schauspieler und Patriot hochgefeierten Mannes, enthüllt. Das im ganzen sieben Meter hohe Denkmal ist von Professor Carlo Lorenzetti modelliert und von E. Munaretti in Bronze gegossen worden. Dem Bildhauer und Gießer macht es alle Ehre, da es das Wesen des feurigen Mannes, der in der schönsten Zeit seines Lebens und seines Vaterlandes alles diesem opferte, vortrefflich wiedergibt. Modena ist deklamierend dargestellt, in sprechender Bewegung und Gebärde. Das Unbeugsame des Republikaners, des Freundes Mazzinis, ist in dem kräftigen Schädel und Nacken voll zur Geltung gebracht — Die Besucher der Internationalen Ausstellung, welche unwiderruflich am 25. April eröffnet werden wird, werden alle Ursache haben, sich der neuesten Zierde des Volksgartens, dieses Standbildes, zu erfreuen. *A. Wolf.*

FUNDE

+ **München.** In der Nähe von *Lochham* (Oberbayern) wurde ein *Gräberfeld der Bronzeperiode* aufgedeckt. Es sind elf große Hügelgräber, die eine Fläche von 200 Meter Länge und zirka 20 Meter Breite bedecken. Gefunden wurden mehrere Skelette in Hockerstellung, Tongefäße, Bronzenadeln, -Beile, Dolche, Armreife und Pfeilspitzen. Die Entstehungszeit dieser Gräber setzt man in die Zeit des Jahres 2000 vor Christi Geburt. Ihr Inhalt soll in der Anthropologisch-prähistorischen Sammlung des Staates aufgestellt werden.

AUSSTELLUNGEN

× Die **Berliner Sezession** hat am 16. April ihre **zwanzigste Ausstellung,** die zwölfte ihrer großen Sommerveranstaltungen, eröffnet; die erste Ausstellung nach den tiefgehenden Konflikten, die vor einigen Monaten fast einen Bruch der ganzen Organisation herbeigeführt hatten. Die Folgen dieser inneren Kämpfe sind deutlich genug zu spüren. Wenn auch der Ansturm gegen die Gründer und bisherigen Leiter der Sezession durchaus nicht lediglich als ein Kampf der »Jungen« gegen die »Alten« aufzufassen war, so zeigt sich doch, daß die wilden Neuerer diesmal mit mehr Erfolg an die Pforten geklopft haben als früher. Nicht gerade zum Vorteil der Ausstellung. Denn es ist viel Unausgegorenes, Problematisches, Experimentatorisches hineingeschlüpft, was schärferer Kritik nicht stand hält. Mit klugem Bedacht gestaltete *Max Liebermann* seine Eröffnungsrede darum zu einem Mahnruf an die Adresse der Unbekümmerten, die nicht wissen, daß nur derjenige neue Gesetze aufstellen, ja auch nur den Trägern neuer Gesetze folgen kann, der die alten verdaut und überwunden hat —, und daß nur das Genie, das bei uns immerhin dünn gesät ist, den Passierschein hat, diese Regel souverän zu durchbrechen. Der Nachwuchs ist nicht immer dieser abgeklärten, weisen Ansicht, und so drangen denn tatsächlich allerlei bedenkliche Dinge ins Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, denen nicht ohne weiteres die Berechtigung dazu innewohnte. Dadurch ist eine Buntheit und Unruhe in das Ganze gekommen, die nachdenklich stimmt und die noch erhöht wird durch eine auffallende Unsicher-

heit in der Anordnung, bei der man den Geschmack und die Umsicht Paul Cassirers lebhaft vermißt. Über die prinzipiellen Gedanken und Erwägungen, die sich aus diesen auffallenden Erscheinungen ergeben, sei an anderer Stelle ausführlicher gesprochen. Für heute mag nach einem ersten raschen Rundgang nur eine kurze Übersicht des Vorhandenen gegeben werden. Die Angelpunkte der Ausstellung sind die Sondersäle mit Kollektionen von *Trübner*, von *Habermann* und von *Anders Zorn*, sowie das einzige Historienbild, das *Manet* gemalt hat: die »Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko«, die von ihrer jetzigen Besitzerin, der Mannheimer Kunsthalle, der Sezession für den Sommer überlassen wurde und nun zum erstenmal in Deutschland vor die weitere Öffentlichkeit kommt. In der Nachbarschaft dieses Manet sieht man einige *Claude Monets*, einen *Renoir* und zwei erlesene Proben der Kunst *Cézannes* und *van Goghs*. Sonst ist das Ausland diesmal sanft zurückgedrängt worden. Neben *Matisse* erscheinen nur ganz wenige jüngere Pariser, wie *Le Beau* und *van Dongen*. Von Nordländern ist *Munch* zur Stelle, mit zwei sehr reifen und gemäßigten kleinen Bildern; von Belgiern *Léon Frédéric* mit zwei seiner subtil gearbeiteten Szenen. Interesse erweckt eine Schweizer Gruppe: mit *Hodler*, der durch ein paar prachtvolle Figurenstudien vertreten ist, kamen *Max Buri*, *Kuno Amiet*, *Giovanni Giacometti* und *Abraham Hermenjat*, die alle in Hodlers Helligkeit und stilisierender Art arbeiten. Unter den Berlinern hält *Liebermann* nach wie vor unbestritten die Spitze; er stellt das wundervolle Porträt Richard Dehmels aus der Hamburger Kunsthalle, ein Bildnis Friedrich Naumanns und eine neue, große Variante des Motivs der Reiter am Meeresstrande aus, ein etwas schweres, aber in der Kraft der Malerei erstaunliches Bild. *Slevogt* verblüfft durch einen riesigen »Hörselberg« mit glänzenden Einzelheiten, die sich jedoch absolut nicht zu einem Ganzen zusammenschließen wollen. *Corinth* stellt eine derbe Gruppe seiner Familie, eine in Fleisch schwelgende Szene »Die Waffen des Mars« und eine »Fußwaschung« mit einem prächtigen Frauenakt aus. *Max Beckmann*, der Führer der Opposition, der wahrlich auch früher schon fast über Gebühr bevorzugt wurde, bleibt in zwei Figurenreihen religiöser Szenen (einer Kreuzigung und einer von Gestalten wimmelnden »Ausgießung des hl. Geistes«) wie in einem Porträt immer noch der junge Künstler, der »viel verspricht«, von dem es aber immer zweifelhafter wird, ob er ebensoviel halten wird. Von dem »Jüngeren« unter den »Älteren« steht *Ulrich Hübner* mit neuen Hamburger Hafenbildern wieder obenan. Einen erfreulichen Aufschwung haben *Leo von König* (mit zwei modernen Gruppen) und *Kardorff* (mit trefflichen neuen Porträts) genommen. *Pottner*, *Breyer*, *E. R. Weiß*, *Orlik* halten sich ausgezeichnet. *Brandenburg* bleibt bei seinen etwas verschwommenen Märchenphantasien, *Baluschek* (diesmal mit einem malerisch interessanteren »Fest in der Laubenkolonie«) bei seinen Berliner Proletarierszenen. Von den Jüngsten fallen als bemerkenswerte Begabungen *Benno Berneis*, *Richard Dreher*, *Eugen Feiks*, *Oswald Galle*, *Werner Hoffmann*, *Hans Meid*, *Paul Oberhof* besonders auf. Die Plastik ist selten so reich an hoffnungsvollen Arbeiten gewesen.

Die Kunstschule in Weimar wird zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens eine **Jubiläums-Ausstellung** veranstalten, welche im Fürstenhause und im Karlsplatz-Museum in der Zeit vom 1. Juni bis Ende September stattfindet. Sie umfaßt unter anderen Werke von *Böcklin*, *Lenbach*, den beiden Grafen *Kalckreuth*, *Liebermann*, *Brendel*, *Piglheim*, *Marr*, *Begas*, *Gussow*, *Strathmann*, *Verlat*, *Mosson*, *Gleichen-Rußwurm* und *Rohlfs*, welche längere oder kürzere Zeit der Weimarischen Kunstschule, als Lehrer oder Schüler, angehört haben, ferner Olde, von Hofmann, Sascha Schneider, Thedy, Hagen und anderen. Die größtenteils aus Privatbesitz geliehenen Werke gewähren einen Überblick über die Entwickelung der bedeutenden Künstler-Individualitäten im Laufe eines halben Jahrhunderts, das zugleich einen Abschnitt deutschen Kunstschaffens umschließt. Das Lehrsystem der Weimarischen Kunstschule beruht, zum Unterschied von dem üblichen Akademiesystem, auf der freien Wahl des Lehrers seitens der eintretenden Kunstschüler. Die Ergebnisse zu verfolgen und zu vergleichen wird daher ungemein interessant und belehrend sein. Von Werken des Freiherrn *von Gleichen-Rußwurm* und Prof. *Rohlfs* werden größere Kollektionen ausgestellt und außerdem eine besondere graphische Abteilung im Karlsplatz-Museum zur Ansicht gelangen.

Professor W. Schölermann.

+ **München.** Die »Moderne Kunsthandlung« (Brakl) wird eine *Nachlaßausstellung* des vor einiger Zeit verstorbenen Malers Prof. *Paul Höcker* veranstalten.

Ausstellung der ersten Serie von 91 Bildern der »Salting-Sammlung« in der National Gallery zu London. Die augenblicklich im Saal XV zur Besichtigung gebotene erste Auswahl von 91 Bildern der »Salting Collection« ruft die Bewunderung der Kenner, Liebhaber und des größeren kunstverständigen Publikums hervor. Sir Charles Holroyd, der Direktor des Instituts, hat es verstanden, die Gemälde so glücklich zu gruppieren, daß sie hier weit vorteilhafter zur Geltung kommen, als dies früher in den Räumen der Firma Agnew in Bond Street der Fall gewesen war.

Da es sich an dieser Stelle nur um eine gedrängte Übersicht des Gebotenen handelt, so werden vor der Hand nachstehende kurze Bemerkungen genügen. Die englische Schule ist am besten durch ein Werk von Old Crome vertreten, betitelt »Mondaufgang an der Mündung des Jare«, das vielleicht überhaupt das bedeutendste je von dem Meister geschaffene Bild ist. Während in den meisten seiner Gemälde eine gewisse Ruhe, Eintönigkeit und feierliche Stille vorherrscht, haben wir hier einen Entwurf voller Bewegung, bewußte Stimmung, kühne Linienführung und eine rhythmische Gesamtkomposition vor uns. Ersten Ranges ist gleichfalls Constable durch eine »Küstenszene« und »Malvern Hall« repräsentiert, beides Arbeiten echt typischen Charakters des Vaters des englischen landschaftlichen Stimmungsbildes. Die übrigen Gemälde dieser Abteilung schließen Bonington, Cox, Gainsborough und Raeburn ein, von denen man zwar Löbliches, aber nicht gerade ganz etwas Besonderes aussagen kann.

Unter den 16 italienischen Meistern verdient Cima da Conegliano vollste Beachtung durch sein schönes Gemälde »David und Jonathan«, ferner Ghirlandajos prachtvolles Porträt eines »Edelmanns«, sowie Guardis ausgezeichneten und romantisch gehaltenen beiden Gemälde »The Courtyard of a Church« und »La Torre die Mestre«. Canaletto, Basaiti, Benvenuto di Siena, Correggio, Ercole di Roberti, Francia, Minardi, Sellaio und Solario wurden mit Recht für die engere Auswahl zur Ausstellung herangezogen.

Am zahlreichsten sind die Niederländer vorhanden, und ihre Sonderabteilung, in der sich allererste Meister befinden, gestaltete sich durch eine von Mr. James Greig gemachte interessante Entdeckung namentlich anziehend. Es ist dies derselbe Kritiker, der die »Venus-Velazquez«-Kontroverse hervorgerufen hat. Den Ehrenplatz im Saal XV der Galerie nimmt mit Recht ein Bild ein, das bisher Pieter de Hoogh mit größter Bestimmtheit nicht nur zugewiesen wurde, sondern auch als eines seiner vorzüglichsten Werke galt und in England den Titel führt »Refusing the Glass«. Als eine Arbeit dieses Meisters wurde es am 16. Febr. 1809

in Paris in der Auktion »Pierre de Grand Pré« verkauft, und in seinem Katalog niederländischer Bilder sagt Dr. Hofstede de Groot: »Der Stil der Malerei erinnert stark an Vermeer van Delft, aber das Bild rührt unfraglich von P. de Hoogh her!« Nun wurde in diesen Tagen von obig Genanntem auf dem Gemälde die Signatur: »1673 S. v. H.« entdeckt, die keine andere sein kann, als die von Samuel van Hoogstraten. Man erkennt an ihr die Versuche, dieselbe fortzubringen, aber sie ist so echt und unmittelbar mit dem Werke zusammen entstanden, daß jene als unausführbar aufgegeben wurden. Samuel van Hoogstraten, geboren 1627, ist der Sohn des niederländischen Malers und Kupferstechers Dijrk van Hoogstraten, der ihn, ebenso wie Rembrandt, in die Kunst einführte. Smith schreibt über ihn in seinem berühmten Katalog folgenden Passus: »Hoogstraten wählte dieselben Sujets (wie P. de Hoogh), behandelte dieselben in ähnlicher Weise, und man muß eingestehen, daß ihm dies in vielen Fällen derart gut gelang, daß er sein Vorbild nicht nur erreichte, sondern auch die erfahrensten Sachverständigen täuschte!« Das vorliegende Bild wurde also fünf Jahre vor dem Tode des Malers hergestellt, da dieser 1678 starb.

Die deutsche Schule ist leider nur durch ein Triptychon eines unbekannten Meisters, die Jungfrau mit Kind darstellend, zur Anschauung gebracht. Dagegen wurde von den französischen Werken aus der »Salting-Sammlung« eine reiche Auswahl getroffen, unter der besonders die Namen von Fragonard, Corot, Daubigny, Diaz, Dupré, Millet, Rousseau und ein Diptychon aus der burgundischen Schule hervorzuheben sind. *O. v. Schleinitz.*

Am 17. März ist im **Londoner British Museum** die **Ausstellung der Handzeichnungen,** die aus dem **Salting-Nachlaß** in dieses Museum gekommen, eröffnet worden. Obwohl die bedeutenden Blätter schon bekannt und auch zum größten Teil publiziert worden sind, wird es nicht unangebracht sein, auf die wichtigsten derselben hinzuweisen. Es sind zwei Dürer-Zeichnungen da, die eine, aus der Warwick-Sammlung stammend, ist in Kohle ausgeführt und lange Zeit für das Porträt des Lucas von Leyden gehalten worden; sie ist eine der allerhervorragendsten der Porträtzeichnungen des Meisters. Die andere ist eine dekorative Vorlagezeichnung, wohl für die Scheide eines Schwertes bestimmt, den heiligen Michael mit dem Drachen zeigend. Das Porträt einer englischen Dame von Holbein, in Tusche, Kreide und rötlicher Farbe, war eine der letzten Erwerbungen Saltings. Von den italienischen Meistern ist Andrea del Sarto mit einem großen Studienblatt vertreten, worauf sich u. a. auch Skizzen zu den Engeln der großen Santa Conversazione in der Pitti-Galerie befinden. Eine Studie für eine Fontäne gehört der Mantegna-Schule an, sie war früher in der Warwick-Sammlung. Lorenzo di Credi, Fra Bartolommeo und Antonio Canale sind noch hervorragend vertreten.

Ganz wundervoll ist die Sammlung von französischen Handzeichnungen. Da sind die 32 Porträts von Clouet und seiner Schule, die im achtzehnten Jahrhundert von Ignatius Hugford zusammengebracht wurden, und um die sich Horace Walpole beworben hat. Die meisten von diesen Zeichnungen datieren ungefähr 1560, so daß nur wenige auf Clouets eigene Hand zurückzuführen sein werden. Schöne Claude Lorrains und fünf Kreidezeichnungen von Watteau, darunter einige Studien für das »Embarquement pour Cythère« (Louvre Version), müssen von den Franzosen noch hervorgehoben werden.

Eine gewaltige Reihe von Handzeichnungen der niederländischen Schule des siebzehnten Jahrhunderts hat Salting zusammengebracht. Rembrandt ist mit 16 Stück allerersten Ranges vertreten. Von Berchem, Cuyp, van Goijen, Ruysdael und dem seltenen Brouwer (Bauer in der Schenke) sind auch sehr bedeutende Blätter zu sehen. Von Pieter Breughel ist eine sehr genau ausgeführte Federzeichnung da, mit hellblauer Farbe nachgetuscht, drei blinde Pilger darstellend, 1566 datiert (wohl eine gleichzeitige Kopie, wie dies schon von Anderen vermutet worden). Von Jan Breughel können wir eine hübsche Hafenansicht verzeichnen.

Die großen Vlamen, Rubens und Van Dyck, sind schon viel schwächer vertreten. Eine kleine Silberstiftzeichnung der hl. Magdalena, nach der Figur dieser Heiligen auf dem Triptychon der Lady Guest, ist auch sehr interessant als die einzige primitive niederländische Zeichnung der Sammlung Salting. Das British Museum besitzt eine andere Silberstiftzeichnung derselben Figur, die wohl als Originalstudie von Rogier van der Weyden gelten darf.

Die Sammlung englischer Zeichnungen ist ebenfalls ganz herrlich, kaum einer der großen Namen der Schule fehlt, und Gainsborough, Constable, Bonington, Landseer und Turner sind mit hervorragenden Blättern vertreten. *B.*

Eine **Ausstellung von Werken älterer schwedischer Kunst** soll in Strengnäs bei Stockholm vom 20. Juni bis 20. August veranstaltet werden. Die Leitung hat die Vereinigung für Altertumsfreunde in Nerike und Södermanland übernommen. Durch die Ausstellung soll ein Überblick über das kirchliche Kunstleben in Schweden vom 12. Jahrhundert bis in die Empirezeit sowie über die Beziehungen zwischen der festländischen und der schwedischen Kunst gegeben werden.

o **Hagen.** Das Folkwang-Museum des Herrn Osthaus hat eine sehr reichhaltige Ausstellung des Düsseldorfer Kunstgewerblers *F. H. Ehmcke* veranstaltet. Den Buchkünstler braucht man nicht aufs neue zu rühmen. Mit den architektonischen Entwürfen für ein großes Herrenhaus bei Alt-Ruppin, die schon im vorigen Jahre auf der Ausstellung des Düsseldorfer Sonderbunds in der Kunsthalle viel bemerkt wurden, tritt Ehmcke auch als Baukünstler hervor. Außerdem findet man Metallarbeiten, Stickereien, Korbmöbel und künstlerische Spielsachen. In dem von Peter Behrens erbauten Hörsaal des Museums hielt der Künstler einen seine Ausstellung erläuternden Vortrag.

Vor einiger Zeit fand in **New York** bei Messrs. Scott and Fowles eine kleine **Ausstellung von Gemälden alter Meister** aus dem Besitz des Mr. Charles P. Taft in Cincinnati statt. Nach der überwältigenden Leistung der Hudson-Fulton-Celebration-Ausstellung sollte man kaum noch etwas Hervorragendes auf dem Gebiete der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts erwarten; und doch zeichnete sich diese Ausstellung gerade durch die Namen von Hals und Rembrandt aus. Es waren drei Frans Hals da. Das erste Bild stellte einen jungen Mann ohne Kopfbedeckung dar, das zweite, Pendant zu ersterem, eine junge Dame. Beide Bilder stammen aus dem Besitze des Lord Talbot de Malahide und gehören zu den besten und besterhaltenen Bildern aus Hals' mittlerer Periode.

Der dritte Hals stellt uns Michiels de Wael von Haarlem dar und stammt wohl aus dem Anfang der dreißiger Jahre. De Wael sitzt als sechster in der hinteren Reihe, von links gezählt, auf dem großen Doelenbild der St. Jorisgilde, vom Jahre 1627, mit dem umgestürzten leeren Glas in der Rechten. Auf dem Bilde derselben Gilde, im Jahre 1639 gemalt, steht er als fünfter in der vorderen Reihe, ebenfalls von links gezählt, mit einem Stab in der Hand. Dieses Bild war früher in der Sammlung von Mr. Arthur Sanderson in Schottland.

Nun der Rembrandt. Es ist das bekannte Stück, früher in den Sammlungen Ashburnham und Edmond Pourtalès, einen Mann in mittleren Jahren im Moment, wo er sich vom Stuhl erhebt, darstellend. Bezeichnet und datiert 1633. Es ist ein kapitales Stück, um das die ersten Galerien der Welt Mr. Taft beneiden können. Des weiteren waren da noch ausgestellt der bekannte Hobbema aus der Sammlung San Donato (Landschaft mit Wald; in Smith beschrieben, der die Figuren dem Adriaen van de Velde zuweist), zwei Gainsborough, ebenfalls hochwichtige Stücke, ein Reynolds, ein Hoppner und zwei Raeburn. *B.*

SAMMLUNGEN

o **Kempen** (Rheinland). Die allen Freunden niederrheinischer Kunst bekannte Sammlung des Bildhauers und Konservators Konrad Kramer ist vom Besitzer testamentarisch der Stadt Kempen vermacht worden. Die kleine im »Kuhtor« untergebrachte Sammlung des Altertumsvereins soll mit ihr vereinigt werden. Man plant, das Erdgeschoß des aus dem 18. Jahrhundert stammenden umfangreichen Franziskanerklosters, das bisher den Zwecken des Lehrerseminars gedient hat, als »*Kramer-Museum*« einzurichten. Herr Kramer selbst denkt die Neuaufstellung zu leiten. Obschon bedeutende Teile seiner Sammlung in die Museen von Krefeld (1897) und M.-Gladbach (1908) gekommen sind, ist sie immer noch sehr reich, besonders an rheinischem Steinzeug, Gläsern und Waffen. Auf der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf vom Jahre 1902 waren zahlreiche Objekte aus ihr zur Schau gestellt.

+ **Nürnberg.** Um Mittel für die nötigen *Erweiterungsbauten des Germanischen Museums* herbeizuschaffen, wurde vom Ministerium eine Lotterie zu 360000 Losen à 3,30 M. genehmigt. Die Haupttreffer betragen 100000 M. und 50000 M. Die Ziehung findet am 20. Oktober statt.

+ **München.** Wie die Tageszeitungen berichten, haben die Direktionen der alten Pinakothek in München und des Germanischen Museums in Nürnberg die Absicht, durch gegenseitigen Austausch von Bildern, ihre Sammlungen zu vervollständigen und jeweilige Lücken auszufüllen.

+ **München.** S. K. Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern hat die Architektursammlung der K. Technischen Hochschule neuerdings mit einem Band von Effnerschen Plänen zur bischöflichen Residenz in Eichstädt sowie den dazu gehörigen Gärten und Villenanlagen beschenkt. Der Band enthält auch Zeichnungen von Effners Mitarbeitern Pedetti und Brendenauer.

Das **Kunstmuseum in Worcester, Mass.**, erwarb für beinahe 10000 Pfund Sterling Whistlers bekanntes Gemälde »The Fur Jacket«. Das Bild befand sich in einer Privatsammlung in Glasgow, und Whistler erhielt dafür ursprünglich 800 Pfund. Die Dargestellte ist Miß Maud Franklin, eins von Whistlers Lieblingsmodellen. *B.*

VEREINE

In der **Märzsitzung der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Jolles über Richard Cockle Lucas und die Flora-Büste. Der Vortrag ist im Märzheft der Zeitschrift für bildende Kunst gleichzeitig im Druck erschienen.

Sodann sprach Herr Schweitzer über die mittelalterliche Glasmalerei mit besonderer Rücksicht auf das 12. Jahrhundert. Nach einer Einleitung, in der er ausführlich auf die Technik der Bereitung, Färbung und Verwendung des Glases im Altertum und Mittelalter einging, zeigte der Vortragende die ältesten, in Deutschland erhaltenen Glasgemälde. Die fünf Prophetenfenster des Augsburger Domes sind nach seiner Ansicht kurz nach der Brandkatastrophe des Jahres 995 zu datieren, da auf diese die Spruchbänder, die von der Zerstörung des Tempels in Jerusalem reden, deutlich Bezug nehmen. Vom Anfang des 12. Jahrhunderts stammt der heil. Timotheus im Clunymuseum zu Paris aus Neuweiler im Elsaß. Die ältesten Fenster des Straßburger Münsters scheinen die Zeichnungen des Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg beeinflußt zu haben, sie gehören in das zweite Drittel des 12. Jahrhunderts. Die frühesten Fenster in Frankreich sind die in Le Mans, die mit ihren Mariendarstellungen vor 1122, dem Jahre der neuen Weihung der Kirche an die heiligen Protasius und Servasius, zu datieren sind.

In der Fortsetzung seines Vortrages in der Aprilsitzung der Gesellschaft zeigte Herr Schweitzer das Servasius- und Protasiusfenster der gleichen Kathedrale, in dessen merkwürdigen Typen und dramatischer Bewegtheit er englischen Einfluß feststellen wollte, wie ein Vergleich mit den Miracula sancti Edmondi im Besitz des Major Holford ergebe. Zur Schule von Le Mans gehört das Apsisfenster in Poitiers mit der Darstellung der Himmelfahrt Christi und Kreuzigung Petri, es ist gegen Ende des 12. Jahrhunderts entstanden. Von großer Bedeutung ist die Wirksamkeit des Abtes Sugerius von St. Denis (1081—1151). Leider sind die Fenster seiner Kathedrale fast durchweg erneuert. Das Jessefenster, von dem nur eine Figur intakt ist, kann besser in seiner Ableitung in der Kathedrale von Chartres beurteilt werden. Dieses ist nicht vor 1160 entstanden, da die Fassade nicht vor diesem Jahre vollendet war, was die Beziehung zu der Porte Ste. Anne an Notre Dame in Paris, die von Vöge festgestellt wurde, beweist. Die Fenster von Chartres sind die reifsten und vollendetsten Leistungen der Glasmalerkunst im 12. Jahrhundert. Der heut an kaum mit dem Blick erreichbarer Stelle angebrachte Rest eines Jessefensters in der Kathedrale von York ist von dem Fenster mit der gleichen Darstellung in Chartres abhängig. Die Fenster von S. Trinité in Vendôme stehen stilistisch zwischen St. Denis und Poitiers. Die Glasgemälde der sehr verwahrlosten Kathedrale von Angers sind schwer zu datieren. Die quadratische Einteilung und die Angaben über Weihung der Kathedrale und Schenkung der Fenster weisen auf die Frühzeit, der Stil der Zeichnung jedoch auf den Ausgang des 12. Jahrhunderts. Endlich sind die Reste von Fenstern in St. Pierre zu Chartres zu erwähnen, die in die zweite Hälfte des Jahrhunderts gehören. Ein ganz anderer Stil ist im Osten Frankreichs festzustellen. Die Fenster von St. Remy in Reims weisen unverkennbar auf deutschen Einfluß hin, es bestehen Beziehungen zu Straßburg, und die Herrad von Landsberg scheint die Reimser Fenster gesehen zu haben, da diesen die Priorität vor den gleichen Darstellungen im Hortus deliciarum zusteht. Ebenfalls deutsche Anklänge finden sich in den Fenstern von Châlons sur Marne mit der seltenen Gamaliel-Legende. Endlich erwähnte der Vortragende als die einzigen Grisaillenfenster, wie die strenge Ordensregel der Zisterzienser sie forderte, im 12. Jahrhundert die von Bonlieu und Pontigny. — Herr Direktor Friedländer zeigte sodann eine Reihe von Blättern aus der kürzlich zum Abschluß gelangten monumentalen Publikation des Breviarium Grimani, deren Farbenlichtdrucke von Albert Frisch hergestellt sind, und ging kurz auf den Stil der Miniaturen ein, der ein sehr verbreiteter gewesen sei und sich in Brügge aus der Kunst des Gerard David entwickelt habe. Als Leiter der Werkstatt kommt Simon Beni in Frage. Auf die Beziehung zu Gerard David weisen zwei stilistisch mit dem Breviarium Grimani eng zusammengehörige Miniaturen, die von der Hand seiner Frau gezeichnet sind. Überhaupt dürften in der Miniaturmalerei der Zeit die Frauen eine gewisse Rolle gespielt haben. Die Inschrift »Gosart«, deren letzter Buch-

stabe nicht ganz zweifelfrei ist, auf einem der Blätter, läßt sich nicht auf Jan Gossart deuten, denn da ein Zusammenhang mit seinem um 1506 bereits entwickelten Stil nicht zu bemerken ist, müßte man die Miniaturen als Jugendwerke ansehen und käme damit zu einer aus allgemein stilistischen Gründen nicht annehmbaren, frühen Datierung. — Im Anschluß an seinen Vortrag über den amerikanischen Kunstbesitz besprach Herr Friedländer sodann die jüngsten bedeutenden Erwerbungen amerikanischer Privatsammler, in erster Reihe das hervorragende, in Qualität und Erhaltung gleich ausgezeichnete Gruppenporträt des Frans Hals, das übrigens nicht ihn selbst mit seiner Familie, sondern einen reichen Patrizier darstelle, auch nicht zwei Millionen, wie in der Presse zu lesen war, sondern nur etwas über eine Million gekostet habe. Das Bild entstammt der besten Zeit des Meisters um 1650. Der jetzige Besitzer ist Otto H. Kahn. Ferner gingen zwei wichtige Bildnisse von der Hand Memlings, die aus Italien stammen, dann Herrn Leopold Goldschmidt gehörten und in Brügge ausgestellt waren, für den Preis von einer halben Million in den Besitz des Herrn Altman über. Dargestellt ist Tommaso Portinari und seine Gemahlin, dessen Porträt Memling noch zweimal malte, auf dem Danziger Altar und dem Turiner Passionsbilde, hier ebenfalls mit seiner Gemahlin. Bekanntlich hat auch Hugo van der Goes auf seinem Florentiner Altarwerk die Bildnisse der Portinari, die die Stifter waren, gemalt. *G.*

VERMISCHTES

Unter dem Titel: »**Die Leonardische Flora, Eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert**« faßt der Bildhauer *Martin Schauß* in einer bei Otto Wigand, G. m. b. H., in Leipzig erschienenen Broschüre seine Untersuchungen zusammen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Florabüste ein Guß ist, und zwar ein runder Wachsguß mit so feinen Details, daß er im Zeitalter des Leonardo nicht entstanden sein kann. Dieser Wachsguß kann nach seiner Meinung, nach Vergleich mit der bei vielen Arbeiten von R. C. Lucas wiederkehrenden eigenartigen Behandlungstechnik, nur von diesem herrühren. Den Ursprung des Originals, nach dem Lucas gearbeitet hätte, glaubt Schauß indessen anderswo suchen zu müssen. Er fand in der Abteilung der italienischen Renaissance des South Kensington-Museums drei männliche Büsten aus Ton, bei denen man prima vista auf ein hohes Alter schließt. Es sind dies Arbeiten des Giovanni Bastianini (1830—1868), des bekannten italienischen Bildhauers und Fälschers. Bei einer derselben, einem Studienkopf, fand Schauß Modellierholzstriche, die mit denen der Florabüste übereinstimmen und auch in der Vortragsweise viel Ähnlichkeit. Schauß kommt des Weiteren auf eine andere Arbeit Bastianinis zu sprechen, der »Beatrice Portinari«. Zwischen dieser Halbfigur und der Florabüste bestehe ein unverkennbarer Zusammenhang, der künstlerische Aufbau beider stimme im wesentlichen überein. Bastianini war ein Schüler Girolamo Torrinis, der ihn namentlich auf ein eingehendes Studium der großen Meister der Renaissance hinwies, (Thieme-Becker, Künstler-Lexikon III. 22). Das Fazit der Schaußschen Forschung lautet: »Aber auch abgesehen von allen diesen Momenten, ist die künstlerische Empfindung, die sich in beiden Werken ausdrückt, von so außerordentlicher Ähnlichkeit, daß ich behaupte, es konnte nur jemand die Beatrice schaffen, der die Flora oft gesehen und ihre künstlerische Eigenart in sich aufgenommen hatte. Zwei Tatsachen also stelle ich fest: Die Modellierstriche und die Art der Behandlung bei einer Jugendarbeit von Bastianini sind die gleichen wie bei der Flora und deuten auf die Benutzung der gleichen Modellierhölzer hin; und zweitens besteht eine große Ähnlichkeit zwischen der schönen Florabüste und der wohl mindestens ebenso schönen Büste der Beatrice. Bei dem engen Zusammenhang zwischen Bastianini und Torrini glaube ich, die Behauptung aufstellen zu dürfen, daß das Modell der Florabüste um 1845 im Atelier Girolamo Torrinis in Florenz entstanden ist.«

Der **Ankauf der Florabüste** wurde auch in der Budgetkommission des **Preußischen Abgeordnetenhauses** erörtert. Der *Minister* erklärte, auf das Urteil seiner Sachverständigen angewiesen zu sein. In Geheimrat Bode stehe ihm ein Sachverständiger von besonders hohem Range zur Seite, dessen Interesse für die Museen unbegrenzt und dessen Name mit ihrer Entwickelung unlöslich verbunden sei. Auch der Minister bedauerte in hohem Maße die Polemik. Zu einer Anfeindung, wie sie vorgekommen sei, liege aber kein Grund vor, selbst wenn Bode sich geirrt haben sollte. Nun ist aber weder von der einen noch von der anderen Seite ein strikter Beweis für die Richtigkeit der aufgestellten Behauptungen erbracht worden. Man stehe hier einem Kunstwerk von hoher Bedeutung gegenüber, das aus der Zeit der Hochrenaissance stammt, selbst wenn Lionardo da Vinci nicht sein Schöpfer war. Der Preis erscheint angesichts dieses Kunstwerkes nicht zu hoch. Für den Fall der Echtheit der Büste sei der Preis von 160000 Mk. sogar sehr gering. Tatsächlich sei sie dann vielleicht das Zehnfache wert. Der Verkäufer habe sich sofort zur Zurücknahme der Florabüste zu dem gezahlten Preise erboten, ebenso hätten sich zwei Berliner Mäzene bereit gefunden, diesen Preis dem Museum sofort zu zahlen. Die Generalverwaltung aber habe alle Angebote abgelehnt. Man könne sich wirklich beruhigen; eine wertvolle Erwerbung sei gemacht, der hohe Reiz und die große Anmut der Büste werde fast allgemein anerkannt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 24. 29. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

PARISER BRIEF

Die traurige schaurige Zeit der großen Kunstausstellungen ist wieder da, und der Salon der Unabhängigen hat die Reihe würdig begonnen: mit 5669 Nummern im Katalog. Daß man darüber nicht in einem kurzen Briefe urteilen kann, ist selbstverständlich, aber es ist auch unnötig, denn der heurige Salon hat uns keine Überraschungen und Neuheiten gebracht, es sei denn, daß wir der neu erfundenen Schule des Exzessivismus besondere Aufmerksamkeit schenken wollten. Und bei Licht besehen, verdient sie diese Aufmerksamkeit, denn das Auftreten dieser exzessivistischen Schule ist bezeichnend für unsere Zeit. Der neue Reformator nannte sich Boronali und überschwemmte schon vor der Eröffnung der Ausstellung die Pariser Redaktionen und Kritiker mit Manifesten, worin er die Prinzipien seiner Erfindung erklärte. Er sagte, Übertreibung sei das einzig Wahre, und um etwas zu leisten, müsse man überlaut schreien und toben. Eigentlich ist das weder neu, noch sonderbar, denn nicht nur Edmond Rostand, sondern auch sehr viele bildende Künstler befolgen schon lange dieses System und befinden sich sehr wohl dabei. Der geheimnisvolle Boronali aber war darum auffallend, weil er nur ein einziges Bild in die Ausstellung schickte. Dieses Bild stellte nach dem Katalog einen Sonnenuntergang am Adriatischen Meere vor. Man sieht auf der Leinwand ein regelloses Durcheinander von wilden Pinselstrichen grell roter, gelber und blauer Farbe, aber aufregend ist die Sache nicht, und seit Jahren schon sehen wir in allen diesen Ausstellungen weit tollere und erstaunlichere Dinge. Also verhielt sich die durch Erfahrung gewitzigte Kritik vorsichtig zurückhaltend, meinte, die Sache sei nicht schlecht, aber man könne noch kein definitives Urteil fällen, und Herr Boronali solle einstweilen nicht so unbescheiden sein, sondern warten, bis er etwas mehr geleistet habe. Wer will der Kritik diese Haltung verargen? Wer heutzutage über Kunst schreibt und nicht jeden modernen Blödsinn, jedes Aufdenkopfstellen aller Regeln des guten Geschmackes, der Harmonie und der künstlerischen Überlieferung als herrliche Offenbarungen selbsttätigen schöpferischen Genies bewundert, wird alsbald als vertrocknetes Fossil und unverständiger Banause abgetan und zum alten Eisen geworfen: dieses grausigen Schicksals eingedenk geht der moderne Kunstrichter schlau und vorsichtig um den heißen Brei herum und spricht sich gar nicht oder in sorgfältig abgewägten diplomatischen Orakelsprüchen aus. Allerdings kann man auch das System ergreifen, alles Tolle und Neue über den Schellenkönig zu loben, aber ganz ohne Gefahr ist das auch nicht, obschon der augenblickliche Erfolg für diese fortwährend begeisterten Leute zu sein scheint.

Im Falle Boronali und seines Exzessivismus sind diese Lobredner aller künstlerischen Neuerungen zum Beispiel grausam abgeführt worden, denn nachdem sie ihrer Entzückung Ausdruck verliehen hatten, erklärten die Urheber jenes Sonnenuntergangs, daß kein zweibeiniger, sondern ein vierbeiniger Esel das Bild gemalt habe: man hatte einem braven Grautier, das in einer bekannten Künstlerkneipe auf dem Nordabhang des Montmartre sein philosophisches Dasein führt, einen zuvor tüchtig in Farbe getauchten Pinsel an den Schwanz gebunden, das wackere Tier rückwärts vor eine Leinwand gestellt und dann zu heftigen Beweguugen des Schwanzes gereizt. Auf diese Weise ist der Sonnenuntergang über dem Adriatischen Meere zustande gekommen. Bei Licht besehen scheint mir dieser Scherz ziemlich täppisch: daß es auch Esel unter den Bildermalern gibt, haben wir alle schon lange gewußt, und es bedurfte keines neuen Beweises. Ebensowenig brauchte man zu beweisen, daß die Kunstkritik ein heikles Geschäft ist, bei dem man in Ermangelung des leider nicht immer vorhandenen Kunstverständnisses über ganz infernalische Schlauheit verfügen muß, um niemals hereinzufallen. Und am allerwenigsten konnte man uns überraschen, indem man das Eselsbild bei den Unabhängigen unterbrachte. Die Unabhängigen nehmen überhaupt alle Einsendungen auf, mögen sie nun von Eseln oder Affen geschaffen sein, solange der Einsender den üblichen Beitrag zahlt. Viel amüsanter wäre es gewesen, wenn man das Bild an einen der alten und offiziellen Salons gesandt hätte, wo die Kunstwerke zuerst von einer Jury geprüft werden. Wäre die Schöpfung des Eselsschwanzes durch das Feuer dieser Jury durchgegangen — und im Herbstsalon zum Beispiel wäre das durchaus wahrscheinlich — dann hätte man die Geschichte als einen gelungenen Witz bezeichnen können.

Jedenfalls hat der Salon der Unabhängigen durch dieses Eselsbild einen Clou erhalten, und das ist in den Augen aller praktischen Ausstellungsververanstalter das Wichtigste und Nötigste. Jetzt gehen

tausend Leute zu den Unabhängigen, nur um das von einem Esel gemalte Bild zu sehen, und die Eintrittsgelder sind nicht zu verachten, zumal sich diese Besucher doch vielleicht auch ein paar andere Bilder ansehen und womöglich das eine oder andere davon kaufen.

Sonst wüßte ich kaum, was man bei der diesjährigen Ausstellung der Unabhängigen hervorheben und unterstreichen müßte oder könnte. Die Größen dieses Salons sind jetzt schon so bekannt, daß es sich nicht lohnt, des längeren bei ihnen zu verweilen, zumal sie so gefällig sind, bei einer einmal von der Kritik uud dem Publikum bemerkten Manier zu bleiben. Sowie ihre Fabrikmarke einen Marktwert errungen hat, hört das Suchen, Stürmen und Drängen auf, und dafür können wir nur dankbar sein. An der Spitze steht auch heute wieder der ehemalige Mauthbeamte Henri Rousseau, der mir für mein Teil bedeutend angenehmer und lieber ist als die Herren Munch, Matisse, Girieud und wie sie alle heißen. Alle diese Leute haben zeichnen gelernt und stellen sich, als ob sie nicht zeichnen könnten; sie sind erwachsene Männer, die wie kleine Kinder zu stammeln und zu stolpern versuchen. Rousseau dagegen ist wirklich ein kleines Kind, und seine unbeholfenen Finger entsprechen der Naivetät seines Sinnes. Seine Ungeschicklichkeit ist rührend, wie jedes ehrliche Bemühen, mit unzureichenden Mitteln ein hohes Ziel zu erreichen. Dem braven Rousseau fehlt weiter nichts als das Können, um wie Fra Angelico von Fiesole zu malen. Weiter nichts als das Können, also im Grunde gar nichts, sintemalen heute gerade das Können am allerüberflüssigsten für den bildenden Künstler ist: ein geschmackvoll hingesetzter Farbenfleck genügt zum höchsten Ruhme.

Selbstverständlich fehlt es bei den Unabhängigen auch nicht an sehr tüchtigen Künstlern. Ich nenne nur Claudio Castelucho, der sechs Bilder zeigt, darunter ein famoses Theater mit überraschenden Lichteffekten, die beiden Italiener Costatini und Irolli, den Provençalen Marius Hurard, dann die Veteranen Signac und Luce, Maurice Denis, der allerdings in seinen diesjährigen Arbeiten nicht gerade hinreißend wirkt, die Deutschrussin Alice Dannenberg mit ihren Szenen aus dem Luxembourggarten, Jean Baffier, der nach einem hitzigen Kampfe mit der Société nationale jetzt bei den Unabhängigen ausstellt und einige sehr schöne Zinngefäße zeigt, den Keramiker Methey mit äußerst feinen und geschmackvollen Schalen. Die Liste könnte leicht verzehnfacht werden, aber schließlich hat es wenig Wert, einzelne Kunstwerke in kurzen Worten hervorzuheben. Am Ende muß man doch selber sehen, und nach der Ferne hin kann man nur den allgemeinen Eindruck vermitteln. Dieser ist, wie eigentlich immer, recht günstig und spricht für die Trefflichkeit des Prinzips der Unabhängigen, welche keine Aufnahmejury haben und alles aufnehmen, was von einem beitragzahlenden Aussteller gesandt wird. Nach wie vor ist dank diesem Prinzip der absoluten Ausstellungsfreiheit der Salon der Unabhängigen weitaus die interessanteste aller Pariser Kunstausstellungen; nach wie vor muß man hierher kommen, wenn man wissen will, was in der kommenden Generation der Künstler vorgeht. Daß die wilde Gärung dieser jungen anstürmenden Leute sehr viel trüben, lächerlichen und tollen Schaum aufwirft, schadet gar nichts, und ebensowenig schadet es, wenn ein paar hundert absolute Nichtskönner und Stümper ihre sogenannten Arbeiten bei den Unabhängigen aufhängen. Selbst diese Schöpfungen braver Leute und schlechter Musikanten sind immer noch interessanter oder gewiß ebenso interessant als die braven Schülerpensa folgsamer Akademiker, die in den beiden großen offiziellen Salons in geisttötender Langerweile kilometerweit die Wände decken. Ja, nicht einmal die Erzeugnisse wirklicher vierbeiniger Esel schaden etwas; sie tragen im Gegenteil noch dazu bei, den Salon amüsant zu machen. Mag man herkommen, um zu wissen, was bei der jungen Künstlerschaft vorgeht, oder mag man nur angenehme und lustige Unterhaltung suchen: bei den Unabhängigen findet man beides mehr und besser als bei den Artistes français oder in der Société nationale.

Eine ganz besondere Überraschung soll uns im diesjährigen Herbstsalon geboten werden. Vor zwei Jahren wurde die kunstgewerbliche Ausstellung in München von einem französischen Ausschusse besucht. Der bekannte Bildhauer und Kunsthandwerker Rupert Carabin verfaßte damals einen Bericht im Namen des Ausschusses, worin er ausführte, daß das französische Kunstgewerbe neben dem deutschen und besonders neben dem Münchener im Grunde gar nicht mehr existiere, und daß man erwarten müsse, die kunstgewerbliche Industrie Frankreichs vor der deutschen Konkurrenz erliegen zu sehen. Um die Franzosen desto heftiger aufzurütteln, hatte der Präsident des Pariser Herbstsalons, der ebenfalls zu jenem Ausschusse gehörte, die Münchener eingeladen, im Jahre 1909 den Herbstsalon zu beschicken und die ganzen Zimmereinrichtungen, die 1908 in München gezeigt wurden, im folgenden Jahre den Parisern vorzuführen. Aus dieser Sache wurde nichts, aber die Münchener hatten die Einladung nur aufgeschoben und nicht aufgehoben: sie werden im gegenwärtigen Jahre im Herbstsalon einziehen, und Geld und Zeit sind nicht gespart worden und werden des weiteren nicht gespart werden, um den Sieg des deutschen Kunsthandwerks zu besiegeln. Dagegen wendet sich nun der »Matin« in einem Alarmschrei, den er betitelt: »Das französische Kunstgewerbe in Gefahr! Eine deutsche Invasion!« Dieser Artikel ist sehr merkwürdig. Bisher haben uns gerade die nationalistischen Blätter vom Schlage des »Matin« daran gewöhnt, daß hier nur von der französischen Superiorität geredet wird. Der einzige Geschmack der Pariser Kunsthandwerker sollte bisher genügen, um der plumpen und geschmacklosen Pfennigware des Auslandes den Hals umzudrehen. Jetzt auf einmal wird Ach und Wehe geschrieen, weil deutsche Kunsthandwerker ihre Erzeugnisse in Paris zeigen wollen, und man gibt die Schlacht schon verloren, noch ehe die Kämpfer anmarschiert sind. Mit der sonst immer so stolz und

laut verkündeten Überzeugung von der Überlegenheit des französischen Geschmackes muß es also doch nicht so weit her sein. Augenblicklich scheint es den erschrockenen Franzosen, daß ihnen weiter nichts als Zollmauern die entsetzliche Konkurrenz vom Leibe halten können. Man nimmt von vorneherein an, daß die ausländischen Erzeugnisse bei gleichen Preisen besser seien als die französischen, und daß nur durch prohibitive Zölle die todbringende Konkurrenz besiegt werden könne. Der »Matin« sagt das ganz offen und freut sich, daß gerade jetzt der französische Senat soeben die Zölle auf alle möglichen Dinge und auch auf Möbel aller Art so bedeutend erhöht hat, daß an eine Einfuhr aus dem Auslande nicht mehr gedacht werden kann. Unter diesen Umständen könnte man sich fragen, ob denn die Münchener gut daran tun, Hunderttausende auszugeben, um eine Pariser Ausstellung zu arrangieren? Was den Absatz in Frankreich selbst anlangt — von idealen Gesichtspunkten wollen wir ganz absehen —, so wird eine solche Ausstellung allerdings durchaus nutzlos sein, und das dafür ausgegebene Geld kann man als weggeworfen ansehen. Aber Paris ist nicht nur französischer, sondern es ist mondialer Kunstmarkt, und nicht der zehnte Teil der in Paris ver- und gekauften Kunstwerke bleibt auf französischem Boden. Die gesamte Welt, so weit sie europäischer Gesittung ist, kommt nach Paris, um Kunsteinkäufe zu machen. Die Münchener wenden sich also nicht nur an die Bewohner von Paris und der französischen Provinzen, sondern sie sprechen zu den reichen Leuten der ganzen alten und neuen Welt, znmal der neuen, deren Millionäre die besten Kunden des Pariser Kunsthandels sind. Wenn nun die Münchener einmal in Paris gezeigt haben, was sie leisten, so werden dle amerikanischen Käufer schon den Weg zu ihren Werkstätten finden, und wenn die Franzosen ihre Grenzen abschließen gegen das ausländische Kunstgewerbe, so wird das sehr einfach zur Folge haben, daß die Ausländer sich gewöhnen, direkt im Auslande zu kaufen, anstatt wie bisher den Umweg über Paris zu nehmen. Am letzten Ende wird die unvernünftige Erhöhung der Zölle nicht den Franzosen, sondern gerade ihren ausländischen Konkurrenten zugute kommen, denn schließlich werden die überseeischen Käufer, wenn sie erst einmal den Weg nach Deutschland gefunden haben, dort auch mancherlei kaufen, was sie ebensogut oder gar noch besser in Paris gefunden hätten. Der Schutzzoll mag sein Gutes haben, aber am allerwenigsten klug ist er, wenn man ihn auf dem Gebiete der Kunst anwendet. Nach dem Alarmschrei des »Matin« hat nun auch der leitende Ausschuß des Herbstsalons Angst vor den Folgen dieser deutschen Ausstellung bekommen. Er wendet sich in einem beweglichen Aufrufe an alle französischen Kunsthandwerker, damit sie den Herbstsalon beschicken möchten, und sichert ihnen jeden gewünschten Raum zu. Die Zahl der Gemälde und Skulpturen soll sehr eingeschränkt werden, um allen Platz dem Kunstgewerbe zu überlassen und so der deutschen Konkurrenz würdig zu begegnen. Indessen wird der deutsche Sieg gerade durch diese verzweifelten Anstrengungen vermutlich nur erst recht unterstrichen werden. Mit der Einrichtung der dem französischen Kunstgewerbe gewidmeten Räume ist nämlich, — und das ist recht bezeichnend für die französische Armut auf diesem Gebiete, — Herr Pierre Laguionie, der Leiter des bekannten Warenhauses Printemps, gewonnen worden. Wenn die Franzosen den Münchenern weiter nichts entgegenzustellen haben, wird der deutsche Sieg nicht schwerfallen. Wo die Münchener allein sie schon so ängstigen, was würden die Franzosen erst anfangen, wenn das gesamte deutsche Kunstgewerbe anmarschiert käme? *KARL EUGEN SCHMIDT.*

PERSONALIEN

Dresden. Der Architekt **Kurt Posse,** ein Schüler von Cornelius Gurlitt, ist vom König von Siam als Hofarchitekt nach Bangkog berufen worden. Der Künstler soll an Stelle des alten Königspalastes eine neue Residenz in großem Umfange errichten.

WETTBEWERBE

Für ein neues **Schauspielhaus in Dresden-Altstadt** war ein Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem 20 Entwürfe eingegangen sind. Das Preisgericht hat die Verteilung von zwei gleichen Preisen beschlossen, die an Prof. Martin Dülfer sowie Prof. William Lossow und Max Hans Kühne in Dresden fielen. Einen dritten Preis von 2000 Mark erhielt Prof. Max Littmann-München. Zum Ankauf wurde der Entwurf von Regierungsbaumeister Diplom-Ingenieur Rudolf Pietzsch und Regierungsbauführer Diplom-Ingenieur Erich Dünger sowie der von Baurat H. Viehweger, unter Mitarbeit von H. J. Berthold, gleichfalls in Dresden, empfohlen.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen an prähistorischen Stätten Thessaliens. Seit einigen Jahren haben Mitglieder der British School at Athens, die Herren Wace, Thompson und Peet, ergiebige Ausgrabungen in Nordgriechenland gemacht. Im Jahre 1908 hat ein Schutthügel zu Zerelia in Thessalien wichtige Ergebnisse hervorgebracht. Im Jahre 1909 wurden daselbst wiederum zwei prähistorische Stätten in Angriff genommen. Der erste von diesen ist der Paläomylos genannte, zu Lianokládhi am linken Ufer des Spercheios in der Nähe von Neopatras (Hypate) gelegene Tumulus. Hier wurden drei übereinander liegende Strata aufgedeckt. In dem untersten fand sich rot auf weiß bemalte Topfware, die nach oben zu degenerierte; in der zweiten Lage fanden sich schwarz glänzende Topfscherben, die wir in Deutschland als »Urfirnisware«, die Engländer als »Black Lustreware« bezeichnen. Auch zu Orchomenos ist Urfirnis häufig gefunden worden und liegt dort direkt über der »rot auf weißen« Topfware, die man auch in Chäronea gefunden hat, während sie im Peleponnes und auf den Inseln des ägäischen Meeres vollständig fehlt. Zu Chäronea findet sich dann gerade darüber die graue Minysche Keramik. — Die andere Stätte heißt Tsani Maghoùla und liegt zwischen Sophádes und Kierion im westlichen Thessalien. Die totale Tiefe der dortigen Schichten, von denen vier unter dem gegenwärtigen Niveau liegen, weitere vier aber unter das Niveau des Fußes des Schutthügels herabreichen, geht bis auf zwölf Meter herunter. Diese acht Schichten waren durch Brandreste von Flechtwerkhütten geschieden; und, wie zu Lianokládhi, waren die obersten Schichten eneolithisch — das heißt aus der

Periode zwischen dem Stein- und dem Bronzezeitalter. — An diese Ausgrabungen lassen sich eine Reihe hochwichtiger Schlüsse anfügen, die zwar für die Kunstarchäologie von fast gar keiner Bedeutung sind, aber desto mehr zur Kenntnis des Ursprunges der Hellenen beitragen. 1. Da die unterste Schicht neolithisch ist und Töpfereien geborgen hat, welche rote Malerei auf weißem Grunde aufweisen — die gleiche kommt, wenn auch mit etwas verschiedener Dekoration, in Chäronea und Orchomenos vor, während sie auf dem Peleponnes und den Inseln des ägäischen Meeres fehlt — so kann man für diese Zeit von ungefähr 2500 v. Chr. annehmen, daß die Bevölkerung des nördlichen Griechenlands damals in fast gar keiner Weise Verkehr mit den Bewohnern des südlichen Griechenlands, Kretas und der Zykladen gepflogen hat, bei denen damals eine Bronzekultur, die sogenannte zweite minoische, blühte. — 2. Die Urfirnisschicht muß, da sich derartige Töpfereien auch in Orchomenos und Tiryns, und zwar gleichzeitig mit dem vormykenischen Ovalbauten finden, aus dem Süden stammen. Ob eine Eroberung, die Gewinnung des Marktes oder eine Geschmacksveränderung die Ursache dieses Vorkommens im Süden entstandener Topfwaren gewesen ist, läßt sich nicht sagen; jedenfalls ist aber im Beginn des zweiten Jahrtausends v. Chr. die Barriere zwischen den Erfindern des Urfirnis im Süden und den nördlichen griechischen Stämmen gebrochen. — 3. In der obersten Schicht gewinnt der Norden aber wieder seine Unabhängigkeit. Urfirnis verschwindet vollständig und eine geometrische Keramik mit Dreiecken, Kreisen, Spiralen findet sich zu Lianokládhi neben der grauen Minyschen Ware. Die mykenische fehlt vollständig. So muß im Laufe des zweiten Jahrtausends der Einfluß von Tiryns aufgehört haben und zwar wahrscheinlich, weil ein neues Volk, das vom Balkan über die Tymphrestospässe herunterkam, seine industriellen Hantierungen und seinen Geschmack einführte. In dieser obersten eneolithischen Schicht hat man auch ein Haus mit drei Räumen, vielleicht ursprünglich drei Hütten, aufgedeckt, in dem große Krüge noch in situ aufgefunden worden sind. Ferner kam ein Grab mit einem Skelett in Hockerstellung zutage. In der mykenischen Periode scheint der Tumulus von Lianokládhi nicht mehr bewohnt gewesen zu sein. In Zerelia haben sich in höheren Schichten erst Scherben gefunden, die eine neue Verbindung Thessaliens mit der ägäischen Welt vermuten lassen. — Mit Sicherheit darf man aber annehmen, daß in der spätmykenischen Periode das ägäische und das nördliche Griechenland, in dem das neolithische Zeitalter viel länger andauerte als im übrigen Hellas, nichts miteinander zu tun hatten, ein Umstand, der für die Homerforschung von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit sein wird (s. auch Allen, »Argos in Homer« in »The classical Quarterly« 1909, 2). Mit dieser vollständigen Unabhängigkeit der nordgriechischen Aera muß auch der Einfluß der ägäischen Kultur auf Serbien, den Vassits angenommen hat, abgelehnt werden (s. darüber Dawkins im Journal of Hellenic Studies, 1909, S. 359-60; Wace u. Thompson in den Annals of Archaeology and Anthropology, Liverpool 1909, Vol. II, 4, und Charles Dugas im Bulletin de l'art ancien et moderne vom 19. März 1910). *M.*

SAMMLUNGEN

+ **Hugo von Tschudi** hat, wie schon gemeldet, die Absicht, eine Anzahl von Bildern, die vom bayerischen Staat bisher leihweise dem Germanischen Museum in Nürnberg überlassen worden waren, in die Alte Pinakothek zu München zu versetzen, wofür das Germanische Museum durch eine weit größere Anzahl altdeutscher Gemälde entschädigt werden soll. Die Angelegenheit wirbelt in Nürnberg viel Staub auf und die fränkischen Blätter ergehen sich in heftigen Angriffen gegen den neuen Leiter der bayrischen Galerien. Nun veröffentlichen die »Münchner Neuesten Nachrichten« in Nr. 185 »auf Grund von Informationen an maßgebender Stelle einiges über die Absichten v. Tschudis«, was wir des allgemeinen Interesses halber hier folgen lassen:

»Herr v. Tschudi will etwa 30 Gemälde, im wesentlichen niederländische Meister, des Germanischen Museums gegen 50 altdeutsche Gemälde der Alten Pinakothek eintauschen. Er verfolgt dabei nur eine Aufgabe, die er sich bei seiner Berufung zum Direktor der staatlichen Gemäldesammlungen gesteckt hat: soweit als möglich innerhalb der ihm zur Verfügung stehenden Bestände unserer staatlichen Sammlungen jede einzelne zu einem einheitlichen Ganzen auszugestalten, zwischen den einzelnen Sammlungen Austausche von Gemälden vorzunehmen, die vielleicht in den Rahmen der einzelnen Sammlungen gar nicht passen und aus ihr ganz herausgerissen sind, für die andere aber eine sehr wesentliche Bereicherung bedeuten würden. Das war der Grund für den Augsburger, das ist der Grund für den Nürnberger Austausch. Bei Nürnberg kommt weiter noch in Betracht, daß die in Frage kommenden wertvollen Meister zum Teil sehr ungünstig untergebracht sind und in feuchten, ja sogar feuergefährlichen Räumen sich befinden. Man kann deshalb dem neuen Direktor durchaus keinen Vorwurf machen, wenn er gerade im Interesse jeder Sammlung seiner Aufgabe gerecht werden und innerhalb des vorhandenen Bestandes an Gemälden für jede Sammlung eine möglichst organisch geschlossene Einheitlichkeit schaffen will.

Nürnberg hat nun einmal eine Filiale, die dort befindlichen Bilder wurden leihweise gegeben, und Herr v. Tschudi besitzt ein Recht darauf, sie zurückzuverlangen, wenn er es für notwendig findet. Das aber um so mehr, wenn er, wie das wirklich der Fall ist, reichlicher und mehr geben will, als er von dort bekommt. Daß mit diesen Worten nicht zu viel gesagt ist, beweist schon allein der Umstand, daß auch Herr Direktor von Betzold, der Leiter des Germanischen Museums in Nürnberg, als Herr v. Tschudi mit dem Vorschlag des Austausches an ihn herantrat, nicht nur nichts dagegen einzuwenden hatte, sondern vollkommen damit einverstanden war, ja noch mehr, den Eintausch verschiedener angebotener Bilder als Ergänzung zu den im Germanischen Museum schon vorhandenen Beständen als einen äußerst willkommenen und in die Augen springenden Gewinn bezeichnete und sich anheischig machte, die Verantwortung für den Austausch vollkommen tragen zu wollen. Herr v. Tschudi hat absolut nicht die Absicht, die Provinz zugunsten der Münchner Zentralsammlung »auszuräubern« — man könnte fast eher vom Gegenteil sprechen — er will nur die vorhandenen Werte sammeln und so eine erhöhte Wirkung erzielen, die infolge der bis jetzt bestehenden Zerrissenheit bisher nicht erzielt worden ist. Das aber wird man ihm nur danken können, statt täglich giftige Pfeile auf ihn zu schießen und ihm böse Absichten zu unterstellen.

Wie unüberlegt übrigens der Kampf geführt wird, geht schon daraus hervor, daß man Herrn v. Tschudi Heimlichkeit bei seinem Vorgehen vorwirft. Wie schon gesagt, hat er mit dem Leiter des Germanischen Museums Direktor v. Bezold Rücksprache genommen wegen des beabsichtigten Austausches und dort das erwartete Entgegenkommen gefunden; man wird aber von dem derzeitigen Leiter unserer staatlichen Galerien nicht verlangen können, daß er eine Sache der Öffentlichkeit anheimgibt, die erst ein ganz unmaßgeblicher Vorschlag von ihm ist,

der noch der Bestätigung der Generalkunstkommission des Ministeriums und des Regenten bedarf. Wie blindlings und hitzig der Kampf aber sogar geführt wird, dafür hier der schlagendste Beweis:

Der »Fränk. Kurier« wirft Herrn v. Tschudi als Beweis dafür, daß er selbst die Lokalschulen zu zerreißen suche, die Absicht vor, die Dürer-Bilder, besonders die Dürer-Apostel, nach München entführen zu wollen. Nun sind wir aber bereits seit dem Jahre 1627 im Besitze der Originale der Dürer-Apostel, die in diesem Jahre an den Kurfürsten Maximilian I. von Bayern abgetreten, in Nürnberg aber durch Kopien von Gärtner ersetzt wurden. Jedes weitere Wort bedeute hier eine Abschwächung. Wenn die Nürnberger für ihre Sammlungen übrigens ein so gutes Herz haben, warum haben sie denn das Holzschuher Porträt nicht gekauft und es Berlin zu kaufen erlaubt?

Zur Beleuchtung, wie öffentliche Meinung in solchen Fällen gemacht wird, sei nur das folgende kleine Geschichtchen erzählt: Die Entführung des Tintoretto von Augsburg nach München hat in der schwäbischen Residenz angeblich auch bösestes Blut erregt. Lange Zeit hat man sich darüber nicht trösten können. Nun haben dieser Tage einige Führungen in der Alten Pinakothek stattgefunden. Darunter befand sich auch eine Augsburger Gruppe, bestehend aus den vornehmsten und besten Kreisen. Man führte sie absichtlich vor den Tintoretto. Niemand hat ihn erkannt, weil ihn dort anscheinend keiner gesehen oder beachtet hat. Und als man schließlich die Herrschaften darauf aufmerksam machte, da war alles voll der Begeisterung und des Lobes über die Placierung und die schöne und wunderbare Umgebung.«

Das neue Museum von Messina. Während viele Kunstschätze noch in den Trümmern von Messina der Wiedererweckung harren, hat man bereits ein neues Museum in Aussicht genommen, das sechsmal größer sein wird als das frühere und alle geretteten Kunstwerke aufnehmen soll. Prof. Salinas, der mit der Bergung der Werke des zusammengestürzten Museums beschäftigt ist, hat für das neue Museum das alte Kloster von Salvatore dei Greci ausgewählt, das dem Staate gehört; die erste Sorge von Salinas hat dem berühmten Triptychon des Antonello da Messina gegolten, das unter den Schuttmassen aufgefunden wurde. Außerdem sind sieben Kisten mit Silbersachen und anderen kostbaren kunstgewerblichen Gegenständen gerettet worden. Intensive Arbeit galt der Kathedrale, die so viele Meisterwerke der Kunst besaß. Einen Teil der Marmorbekleidung hat man gerettet. Man hat die Verkleidung der Estrade der Apsis wiederhergestellt, um die Mosaiken des Innern und das prächtige Chorgestühl des 15. Jahrhunderts zu erhalten, die unversehrt geblieben sind. Jetzt will man weiter fortschreiten zu einer teilweisen Wiederherstellung der Kathedrale, um die Erhaltung aller der Werke zu sichern, die noch vorhanden sind, besonders des berühmten Ziboriums aus vergoldeter Bronze und kostbaren Steinen und der Mosaiken der Apsis. Der kostbare Kirchenschatz aus der Kathedrale ist ebenfalls gerettet worden.

Ein Kroyer-Museum. In **Skagen** wird beabsichtigt, den kürzlich verstorbenen Maler Kroyer dadurch zu ehren, daß man das von ihm früher bewohnte Haus in ein Kroyer-Museum verwandelt.

AUSSTELLUNGEN

Mit der **Dritten Ausstellung für Graphik des Deutschen Künstlerbundes** in den Räumen der *Commeterschen Kunsthandlung in Hamburg* war die Erteilung eines Preises für die »Villa Romana« in Florenz verbunden. Es waren über 1900 Werke eingeschickt worden, von denen der Räumlichkeiten wegen nur 800 angenommen werden konnten. Die Bewerbung um den Villa-Romana-Preis (2000 Mark mit Atelier und Wohnung für ein Jahr in Florenz) war eine äußerst rege. Es lagen 81 Anmeldungen dafür vor. Die Beschickung war ausgezeichnet. Sechs Bewerber traten mit den Stimmen aller Juroren in den engsten Bewerb. Es waren Ed. Scharff (München), A. Faure (Stuttgart), H. Meid (Berlin), C. Moser (Bozen), J. Uhl (Traunstein), E. Wolfsfeld (Charlottenburg). Die Schlußwahl erteilte den Preis an H. Meid (Berlin).

Die **Zurückgewiesenen der Berliner Sezession** haben sich zu einer neuen Vereinigung zusammengetan und werden bereits am 15. Mai im Kunstsalon Maximilian Macht, Rankestraße, eine **Ausstellung** eröffnen.

Die **Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1910** enthält auch eine »Abteilung älterer Kunst«, die bis Ende Juli gezeigt wird. Diese retrospektive Abteilung enthält eine größere Anzahl von hervorragenden Werken des Leibl-Kreises sowie von Boecklin, Feuerbach, Thoma usw. Obwohl die meisten dieser qualitativ hervorragenden Werke aus Privatbesitz kommen, ist eine ganze Reihe verkäuflich, auch aus diesem Grunde ist die Veranstaltung für Museen und Privatsammler von Interesse.

LITERATUR

Die großen Maler in Wort und Farbe. Herausgegeben von *A. Philippi*. Leipzig, E. A. Seemann. Mit 120 farbigen Bildern. In Künstlereinband M. 18.—.

Die übermäßig quellende Produktion an Abbildungswerken und populären Schriften über alte Kunst deutet wohl auf ein starkes Bedürfnis. Zweifelhaft ist freilich der Erfolg der eifrig gewünschten und reichlich gespendeten Belehrung. Werden unsere Museen im allgemeinen nicht gut besucht, so ist der Andrang überall lebhaft, wo über Kunst gesprochen wird. Mindestens in Deutschland sind die Ohren durstiger als die Augen. Der verständige Lehrer wird, wann und wo es angeht, vor den Kunstwerken sprechen, vom Wissen zum Verständnis, vom Verständnis zum Genusse führen. Meist allerdings bleibt der Lehrer, und fast stets bleiben die Schüler irgendwo auf dem Wege stecken.

Das Buch, auf das ich empfehlend hinweise, löst eine oft gestellte Aufgabe in neuer Art. Eine ideale Gemäldegalerie, eine kleine, aber höchst gewählte mit 120 Nummern, in Reproduktionen, ist geschaffen. Und der Lehrer führt von Bild zu Bild. Neu ist dann, daß die Abbildungen farbig sind — »Dreifarbendruck« in Netzätzung. Neben der Abbildung steht der ausführliche, beschreibende und deutende Text. Jedes Bild wird in den geschichtlichen Zusammenhang gestellt, das Eigentümliche des Malers und des ausgewählten charakteristischen Werkes mit klaren Worten hervorgehoben.

Der Stoff ist der alte, oft ausgebreitete: die Malkunst der Italiener, Niederländer, Deutschen, Franzosen und Spanier, historisch gegliedert, vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Möglichst viel von dem belehrenden Inhalt ist an den Beispielen entwickelt, in die Beschreibungen und Erläuterungen hineingearbeitet, während die zusammenfassende Darstellung überaus knapp gefaßt, als Einleitung vorangeht. Damit wird eine erfreulich enge Verbindung zwischen Text und Abbildungen erreicht, und der Leser sehr entschieden auf das Beobachten hingewiesen. Hier, wie stets, bewahrt der Verfasser pädogogischen Takt.

Die allgemeine Anschauung dieses Lehrers erscheint gesund, die ohne Schwanken festgehaltene Art der Betrachtung, *die* des Historikers fruchtbar, ja die allein fruchtbare.

Ohne historische Belehrung sind die Werke der alten Meister nun einmal nicht zu genießen. Eine Ablösung des

rein Künstlerischen mißlingt stets. Man hört zwar oft: was kümmert mich die Geschichte; das Kunstwerk an sich ist die Quelle meines Genusses. Dieser Genuß kann aber nicht sehr groß sein, sonst würden die stolzen Verächter der Historie die Gemäldegalerien häufiger besuchen, als sie es tun.

Ich bedaure, daß dies so schulmeisterlich klingt, ich kann mir aber nicht helfen. Theoretisch begründen will ich nichts, nur an Fälle erinnern, an die Erfahrung, wie falsch hochbegabte Kunstfreunde über Dinge urteilen, von denen sie nichts »wissen«. Der kongeniale Blick der Maler hat fast nichts entdeckt, und die geistreichen Leute, die beinahe Dichter und beinahe Maler sind, haben uns oft unterhalten, aber unsere Kenntnis nicht gefördert und Verständnis nicht verbreitet.

Philippi ist gründlich, respektiert die Spezialforschung und macht sie sich zunutze. Sein Buch enthält erstaunlich wenige falsche Angaben. Das ist kein kleines Lob bei der Weite des Gebietes und dem Umfange der Literatur. Was hat der berühmteste Popularisator in dieser Hinsicht gesündigt!

Zu des Verfassers glücklichen Eigenschaften gehört das Positive und Normale seines Geschmackes. Er zweifelt nicht und glaubt zu wissen, was schön und häßlich ist. Der Individualität des Betrachters bleibt auf dem Kunstgebiete Bewegungsfreiheit, aber ein Konsensus bis zu einer gewissen Grenze ist da. Und die Kunstbelehrung tut gut, sich an Dinge zu halten, die diesseits der Grenze liegen.

Das Geschmacksurteil wandelt sich ununterbrochen, aber langsam. Die Positionen der großen Meister verschieben sich, aber Krönen und Entthronen ist ein Spiel, das sensationslüsterne Feuilletonisten aufführen.

Philippi gehört der älteren Generation an. Um so rühmlicher, wie eifrig und frisch er neue Vorstellungen aufgenommen hat, wie liebevoll und strebsam er sich mit Erscheinungen beschäftigt, die seiner Natur fremdartig sind, zu denen er, nach eigenem Geständnis, mit Mühe den Zugang gefunden hat.

Immerhin bemerkt man, daß einige Persönlichkeiten, die heute mehr als vor kurzem beachtet werden, in Philippis Darstellung fehlen oder doch nicht so hervortreten, wie wir wünschten. Ich denke an Hieronymus Bosch, an Pieter Bruegel, an Goya, Guardi, Foucquet, Greco. Auf Memling fällt zu viel, auf Hugo van der Goes zu wenig Licht.

Die Bilder sind sehr geschickt ausgewählt. Etwas spielt der Zufall natürlich mit. Die Berliner Galerie ist bevorzugt, weil die Verlagsanstalt hier mit besonderem Erfolge die schwierigen Farbenaufnahmen zu machen Gelegenheit hatte. Der Louvre und die National Gallery hätten in manchen Fällen bessere Beispiele geliefert. Daß z. B. von all den schönen Cuyps gerade das relativ unbedeutende Berliner Bild genommen wurde, ist schade. Noch einige Bedenken, die vielleicht bei einer späteren Auflage berücksichtigt werden: als einziger »Lotto« ist das gewiß nicht charakteristische Dreifigurenbild aus Florenz abgebildet, als einziger Pieter de Hoogh das Münchener Bild, obwohl der Verfasser weiß, daß es mit Recht einem schwachen Nachahmer des Meisters zugeschrieben wird, als einziges Genrebild von Frans Hals der Musikant in Amsterdam, der als Kopie gilt. Fortlassen würde ich den Ausschnitt aus Correggios »heiliger Nacht«, der stilwidrig im Oval abgeschlossen ist. Hinzufügen würde ich etwas aus dem italienischen Trecento.

Gegen farbige Abbildungen herrscht in den Kreisen der Kunstforscher ein Vorurteil, während das Publikum begierig nach allem Bunten greift. Mir scheint, da die Technik so weit ist, die Farbe mechanisch — oder doch einigermaßen mechanisch — wiedergeben zu können, muß die neue Möglichkeit benutzt und der Kunstbelehrung dienstbar gemacht werden. Freilich sollten die Farbenreproduktionen so gut wie möglich sein, und das Publikum muß lernen, sie zu verwenden. Vergessen darf nie werden, daß die Farbigkeit des Originals, von anderen Schwierigkeiten abgesehen, schon wegen des Formatunterschiedes nicht eigentlich wiedergegeben werden kann.

Schließlich ist jede Abbildung, auch die schwarze, insofern bedenklich, wie sie sich an die Stelle des Originals schiebt. Kunstforscher, die ausschließlich oder vorzugsweise mit Photogrammen arbeiten, vergessen oft, sehr zum Schaden ihrer Beobachtungen, den großen Abstand zwischen Original und Reproduktion. Je näher die Nachbildung scheinbar (äußerlich) dem Originale kommt, wie etwa die neueren »Faksimiles« von Zeichnungen, um so gefährlicher sind sie, da es ihnen leichter wird, den Abstand vergessen zu machen.

Kein Verständiger wird hoffen, das Kolorit Tizians in in einer farbigen Abbildung genießen zu können, wohl aber wird die Reproduktion mit ihren Angaben über die Färbung seinem Gedächtnis eine wertvolle Hilfe sein. Nur in stetem Verkehre mit den Originalen kann der Kunstfreund aus Abbildungen Nutzen ziehen. Dies gilt von den schwarzen Reproduktionen wie von den farbigen. Der Unterschied besteht nur darin, daß wir vorläufig noch besser geübt sind, mit schwarzen Abbildungen umzugehen als mit farbigen.

Wer die Grenzen der hier angewandten technischen Verfahren berücksichtigt, wird die Abbildungen gut, wird einige überraschend gut finden. Die tonigen Originale scheinen besser als die stark lokalfarbigen reproduziert, und von Vorteil ist's oft, wenn die Maße des Originals von den Maßen der Abbildung nicht allzu stark abweichen.

Im ganzen bietet der Band mit Text und Abbildungen ein höchst willkommenes Mittel der Kunstbelehrung, einen neuen Weg zu einem alten Ziel. *Friedländer.*

Die Brüder Van Eyck und die »Anbetung des Lammes«.

Dieses unerschöpfliche Thema ist durch zwei soeben in Brüssel erfolgte Veröffentlichungen wieder auf die Tagesordnung gestellt worden. Die belgischen Zeitungen aber irren ersichtlich, wenn sie glauben, daß auf Grund derselben nun abermals ein großer Meinungskampf darüber entbrennen werde. Nachdem vor einigen zwanzig Jahren schon Wilhelm Bode die Aufmerksamkeit darauf lenkte, daß alle Anzeichen und Dokumente dafür sprächen, Hubert wäre der eigentliche Maler des »Mystischen Lammes« und Jan nur sein Beihelfer, ist mehr oder weniger alle Welt, Gelehrte und Laien, zu dieser Ansicht bekehrt worden. Nichtsdestoweniger scheint eine Flugschrift für die weitere Erforschung dieses noch immer halbdunkel gebliebenen Punktes in der Kunstgeschichte sehr willkommen, in der **A.-J. Wauters** (bei Weißenbruch, Brüssel) mit dem ihm eigenen Feuer und mit weiteren Dokumenten der Ansicht Bodes beispringt. Er geht von der Ansicht aus, daß an dem Bilde in St. Bavon selbst weniger Anhaltspunkte für die Art des Zusammenarbeitens der beiden Brüder Van Eyck, oder für die alleinige Arbeit Huberts gesucht werden müßten, als in den Begleitschriften und Epitaphien. Es ist zweifelsohne, meint er, daß, als Hubert Van Eyck 1426 starb, Josse Vyt, der Besteller des Schreines für die St. Johanniskapelle, den Maler unter dieser Kapelle beisetzen ließ. Van Vaernewyck hat bereits vor 1568 die Inschrift des Grabsteines kopiert. Eine der Tafeln des »Lammes« im Museum von Berlin trägt die Worte: »Der Maler Hubert Van Eyck, der größte, der je gefunden wurde, begann das schwere Unterfangen, wobei ihm Jan mit seiner Kunst aus-

half, und vollendete es, ermutigt von Josse Vyt«. Bekanntlich ist der ganze Irrtum und die heute fast überall verworfene Annahme, daß Jan Van Eyck der ursprüngliche Maler des »Lammes« sei, daher gekommen, daß Albrecht Dürer in seinem Reisejournal von einer »Johannestafel« spricht. Damit wollte er aber augenscheinlich nicht den Maler Jan bezeichnen, sonst hätte er seiner Gepflogenheit gemäß Meister Johannes gesagt, sondern das Werk in der Johanneskapelle. Joachim Münzer, der Gent am 26. März 1495 besuchte, erzählt, daß der Meister des Bildes vor dem Altar begraben liegt. Das wäre also Hubert. Als wichtigstes Beweisstück aber, das für Hubert spricht, gilt Wauters das folgende, von Rörsch bereits der Kunstwelt bekannt gegebene. Es handelt sich in diesem Falle um den lateinischen Reisebericht des Kanonikus Antonio de Beatis, den dieser im Auftrage des Kardinals Luigi d'Arragona über dessen Reise nach Gent im Jahre 1517 verfaßte. Dort heißt es vom »Hl. Lamm«, es sei das schönste Bild der Christenheit, und nach den Erklärungen der Kanonici von hl. Bavon vor hundert Jahren von einem deutschen Meister namens »Robert« gemalt worden. Hier liegt augenscheinlich ein Schreib- oder Hörfehler vor; der Name Hubert, rein deutschen Klanges, war so gut wie unbekannt in Italien. — Vorsichtiger und zugleich umfassender in seinen Folgerungen ist E. Durand-Gréville, der in einem mit 82 großen Kunstdruckblättern ausgestatteten monumentalen Werke das gesamte Schaffen der Brüder Hubert und Jan Van Eyck zergliedert und unter die kritische Lupe hält. (**Hubert et Jan van Eyck** par **E. Durand-Gréville.** 4°. Bruxelles. Van Oest, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire.) Durand-Gréville kümmert sich nicht um ornamentale und Grabdokumente, sondern hält sich an die reine Maltechnik. Er legt seinen interessanten Schlüssen das Gemälde von St. Bavon unter, das einzige, für welches der geschichtliche Erweis der gemeinsamen Arbeit der beiden Brüder erbracht worden ist. Indem er dort Figur für Figur prüft, weist er für alle übrigen bekannten Bilder der Van Eyck mehr oder weniger haarscharf nach, wie und wo die gemeinsame beziehungsweise individuelle Maltätigkeit der Brüder Van Eyck sich geäußert hat. — Das mystische Lamm und die Verteidigung des Hubert Van Eyck durch A. J. Wauters ist aber nicht ohne Einspruch geblieben. Derselbe kommt von seiten von Fierens-Gevaert, des gelehrten Verfassers der »Vlämischen Primitiven« (bei Van Oest, Brüssel). Fierens ruft die italienischen Schriftsteller des 15. Jahrhunderts zu Zeugen, daß das Talent von Jan Van Eyck dem Huberts gleich gepriesen wurde. Das Rektabel wurde zweifelsohne von Hubert ersonnen und begonnen; letzterer starb aber schon 1426 und vollendet wurde es von Jan, der erst 1432 verschwand. In diesen sechs Jahren hat Jan trotz seiner großen Reisen, die ihn selbst bis Portugal führten, die Tafeln völlig umgestalten, ihnen jedenfalls den Stempel des eigenen Genies aufdrücken können. Was die Inschrift auf dem Rahmen des einen Berliner Van Eyckbildes betrifft, so sei dieselbe zu lückenhaft, um die von Wauters willkürlich gegebene Auslegung, daß Hubert durch Jans Kunst unterstützt wurde, rückhaltlos anerkennen zu können. Dr. Münzer erzählte bekanntlich in seinem aus dem Jahre 1495 datierenden Reisejournal unter anderem, daß dem Maler des Lammes, nach Vollendung, des Rektabels noch 600 Kronen über den bedungenen Kaufpreis hinaus bezahlt wurden. Wauters behauptet, das ginge auf Hubert oder jener Preis, den Jan erhalten, sei von dem Sakristan, der dem Dr. Münzer davon sprach, übertrieben worden. Selbst des Kanonikus Antonio de Beatis Reisebericht, dessen Original verloren gegangen und dessen in Neapel aufbewahrte alte Überschreibung ungenau ist, zerstört nicht den Glauben an die Mitarbeit von Jan. Sagt doch auch der genannte Kanonikus, daß das Rektabel vom Bruder vollendet wurde, der ebenfalls ein großer Maler gewesen ist. Fierens-Gevaert, der noch weitere Beweismittel für Jan und gegen Hubert anführt, ist der Meinung, daß die Flugschrift von Wauters nicht so leicht die Behauptungen von Dvorak, Voll, Hymans und anderen Leuchten mehr entkräften wird, welche Jan einen großen Anteil an der Herstellung der Tafeln des »Mystischen Lammes« zusprechen. *A. R.*

H. Ludwig, *Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft.* 1. Über Darstellungsmittel der Malerei. 2. Über Kunstwissenschaft und Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 80.) 120 S. 8°. Straßburg, Heitz, 1907. M. 4.50.

Diese 1874 und 1877 entworfenen Aufzeichnungen lesen sich wie das vergessene Vermächtnis eines ernsten und tiefen Geistes an eine verständnislose und unbelehrbare Nachwelt. Was Ludwig über die hohe Aufgabe des Künstlers und die Erziehung des jungen Malers, über den Zeichenunterricht, die Malmittel und die technische Schulung an Hand der großen Renaissancekünstler predigt, das wird wohl überall in unsrer Künstlerwelt als völlig abgestanden und veraltet empfunden werden. Den überwältigenden Siegeszug des französischen Impressionismus, der so ziemlich das genaue Gegenteil der Ludwigschen Anschauungen zum Darstellungsprinzip machte, scheint Ludwig nicht im entfernten geahnt zu haben. Besser hat die Kunstwissenschaft seinen Erwartungen und Mahnungen entsprochen. Wenn er mit aller Leidenschaft des gewiegten Kenners der Kunstforschung die genaueste Beachtung der jeweiligen Technik empfiehlt, so hat sich das in den letzten 30 Jahren durch die wachsende Verfeinerung der Stilvergleichung glänzend erfüllt und bewährt. Der Schluß des Schriftchens mit den scharfgeschliffenen Schlagworten über die verschiedenen Schulen und Künstler erscheint fast als geheime Rüstkammer, aus der die Formeln unserer heutigen Literatur entliehen sein könnten. Junge Kunsthistoriker werden also aus der Lektüre für die Bildung des Geschmacks, der technischen Einsichten und des sprachlichen Ausdrucks großen Nutzen ziehen. *Dr. H. Bergner.*

FORSCHUNGEN

⊙ **Hans Dürers Passionsgemälde** auf den Außenseiten der Flügel des Silberaltars in der Jagellonenkapelle des Krakauer Domes veröffentlicht *Ignaz Beth* im Jahrbuch der Königl. preuß. Kunstsammlungen (XXXI, Heft 2). Die Zuschreibung des Werkes an Albrecht Dürers Bruder, der polnischer Hofmaler war (als solcher zuerst 1529 genannt), gründet sich auf einen Rechnungseintrag vom Jahre 1535. Auch stilistisch gehen die Bilder nach Beths Meinung mit den Arbeiten Hans Dürers im Gebetbuch Kaiser Maximilians, sowie seinem Anteil an Ehrenpforte und Triumphzug zusammen, in denen neben dem starken Einfluß Albrecht Dürers eine Hinneigung zur Donauschule bemerkbar ist. Von der künstlerischen Bedeutung ihres Urhebers vermögen die Krakauer Bilder keine allzu hohe Meinung zu geben.

Für die **Kreuzabnahme des Flügelaltars aus der Franziskanerkirche in Bamberg** vom Jahre 1429, jetzt im Nationalmuseum zu München, versucht Hans Semper (Monatshefte für Kunstwissenschaft III, Heft 2) die gleiche Darstellung des Simone Martini in der Galerie zu Antwerpen als Vorbild nachzuweisen. Die Übereinstimmung bezieht sich auf die Gruppe des Joseph von Arimathia mit dem Leichnam Christi, die so vor Simone nicht nachweisbar sei. Eine Beziehung ist sicher vorhanden, jedoch ist die Gesamtanlage der Darstellung des Vorgangs der Kreuzabnahme auf dem Bamberger Altar so viel reicher und entwickelter, daß die Annahme einer Reihe von Zwischen-

gliedern, zumal die Entstehung beider Werke um rund 90 Jahren auseinanderliegt, nicht von der Hand zu weisen ist. *O.*

⊙ **Den Künstlernamen Monvaerni,** unter dem seit einiger Zeit eine ganze Reihe von Limoges-Emails des 15. Jahrhunderts gehen — erst kürzlich wurde mit der Lanna-Sammlung eine besonders schöne Platte der Art versteigert —, will H. P. Mitchell (Burlington Magazine, Aprilheft) aus der Kunstgeschichte wieder gestrichen wissen. Er erklärt, daß die Inschriften, die man als Signaturen des Künstlers deutete, nicht anders zu lesen sind als: »Montbas Episcopus Nazarethi«. Auf einem der bedeutendsten Stücke, einem Triptychon mit der Anbetung der Könige, erscheint dieser Jean Barton de Montbas als Stifter. Er war von 1458 bis 1484 Bischof von Limoges, verzichtete dann zugunsten eines Verwandten, der den gleichen Namen trug, und starb im Jahre 1497 als Erzbischof von Nazareth.

⊙ **Eine Kopie von Gentile Bellinis** Miniaturporträt eines türkischen Prinzen, bezeichnet mit dem Namen Behzads, des Hauptmeisters der Malerschule von Herat im Anfang des 16. Jahrhunderts, veröffentlicht F. R. Martin im Burlington Magazine (Aprilheft). Die Gegenüberstellung dieser Kopie und der Originalminiatur, die Martin im Juniheft 1906 derselben Zeitschrift publizierte, ist wohl geeignet, die Zuschreibung des Originals an Gentile Bellini, die auf den ersten Blick befremden mochte, zu bekräftigen, da der europäische Charakter der Zeichnung neben der persischen Replik aufs deutlichste in die Erscheinung tritt. Gleichzeitig schreibt Martin zwei weitere Zeichnungen, eine Gazelle und einen Hasen darstellend, die in der für persische Miniaturen üblichen Weise auf farbigem Papier montiert sind und sich ebenfalls in seiner Sammlung befinden, auf Grund von Beziehungen zu Tierdarstellungen auf dem Louvrebilde mit dem Empfang eines venezianischen Gesandten dem Gentile Bellini zu.

VERMISCHTES

Ein franko- italienischer Künstlerstreit. Die Société nationale des Beaux-arts, immer noch besser bekannt als Société du Champ de Mars, obgleich sie nun schon seit zwölf Jahren an den Champs Elysées ausstellt, hat erklärt, daß sie die im nächsten Jahre in Rom stattfindende internationale Kunstausstellung nicht beschicken werde, und die andere große französische Künstlervereinigung, die Société des artistes français, vulgo Salon des Champs Elysées, wird sich dieser Erklärung wahrscheinlich anschließen. Das kommt daher, daß der Delegierte der französischen Regierung eine Bestimmung der römischen Ausstellungsleiter gutgeheißen hat, wonach die Leitung Werke, welche besondere Originalität besitzen, zu besonderen Ensembles vereinigen darf. Das will besagen, daß man die offizielle akademische Kunst einen großen Heerhaufen bilden läßt und daneben alle neueren Richtungen oder Schulen, wie den Impressionismus und alles, was aus ihm erwachsen ist, gesondert aufmarschieren läßt. Bisher war auf den großen internationalen Ausstellungen, an denen sich Frankreich offiziell beteiligte, die unabhängige Kunst immer sehr stiefmütterlich behandelt oder ganz und gar beiseite geschoben worden. Die erwähnte Bestimmung der römischen Ausstellung scheint nun aber eine entgegengesetzte Tendenz zu offenbaren, und darum sind die französischen Vertreter der offiziellen und akademischen Kunst in große Aufregung geraten. Carolus-Duran, der als Direktor der französischen Akademie in Rom die Villa Medici bewohnt und die Vorgänge aus der nächsten Nähe beobachtet, hat seinen Kollegen vom Institut und von der staatlichen Akademie mitgeteilt, was ihnen bevorsteht, und um sich nicht der voraussichtlichen Niederlage auszusetzen, haben die Herren beschlossen, lieber gar nicht auszustellen. Wahrscheinlich wird aber ihr Protest die Folge haben, daß aus den Sonderausstellungen nichts wird, und wie früher wird Frankreich auch in Rom von jener obrigkeitlich approbierten Kunst vertreten sein, in welcher das Ausland durchaus nicht die bewunderte neue französische Kunst erkennt.

In **Hanau** soll für die altberühmte **Zeichenakademie** ein würdiger moderner Neubau errichtet werden. Das jetzige Gebäude hat der Staat zum Selbstkostenpreis von 350000 Mark an die Stadt verkauft, die einen Bauplatz für den geplanten Neubau zur Verfügung stellen soll und will.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 25. 13. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an

ZWEI URKUNDLICHE NOTIZEN ÜBER REMBRANDT

Hofstede de Groot bemerkt in seiner kritischen Ausgabe der Urkunden über Rembrandt, in der die sieben bekannten Briefe an Huygens zum erstenmal in der richtigen Reihenfolge wiedergegeben sind, nach dem Abdruck des ersten Briefes (S. 46):

»Das zum ersten Male von Vosmaer, erste Ausgabe, S. 113; zweite Ausgabe, S. 188, publizirte Original war in der berühmten Kunstsammlung Verstolk van Soelen und wurde im Nov. 1867 für 219 Gulden öffentlich versteigert. Im Jahre 1871 verkaufte die Firma Martinus Nijhoff im Haag den Brief an Ellis & Green in London. Nachforschungen über die späteren Schicksale desselben sind resultatlos geblieben.«

Zufällig begegneten wir diesem Brief vor kurzem im New Yorker Kunsthandel. Das Schriftstück ist in ein Autographenalbum eingeklebt und hat auf der Rückseite die Angabe, daß es der englische Sammler Frederick Locker im Dezember 1871 erwarb, also wahrscheinlich gelangte es durch die Kunsthandlung Ellis and Green in seine Hände. Der Brief befindet sich jetzt im Besitz des Herrn Paul Warburg in New York.

Wir haben das höchst eindrucksvoll geschriebene Dokument sorgfältig kollationiert und fanden in der Lesung zahlreiche kleine Abweichungen von der Abschrift Vosmaers. Bemerkenswert ist vielleicht, daß wir in dem halb abgeschnittenen Postskriptum nicht die Adresse naest den . . . Lyonaeus boereel lesen, sondern statt dessen naest den . . . syonaeus boereel zu erkennen meinen. Da an dem ganzen Postskriptum offenbar ein Streifen am Rand fehlt, so ist anzunehmen, daß vor syonaeus noch mindestens eine Silbe am Anfang stand. Vielleicht gelingt es der Archivforschung, darnach das Haus, in dem Rembrandt damals wohnte, ausfindig zu machen.

Der Text des Briefes lautet:

Mijn heer mijn goetgunstijge heer Huijgens hoope dat VE gaeren Sijn Excellensij sal aenseggen dat ick seer naerstich doende ben met die drie passij stucken voorts met bequaemheijt aftemaeken die Sijn excellensij mij selfs heeft geordijneert . een grafleggij ende een verrijsenis en een Heemelvaert Chrisstij, de selvijge ackoordeeren met opdoening en afdoeninge vant Chruijs Chrisstij van welken drie voornomde stuckens een van opgemaeckt is daer Chrisstus ten Heemel opvaert ende die ander twee ruijm half gedaen sijn en soo Sijn Excellensij dit opgemaeckte stuck voor eerst gelieft te hebben d . ofte die drie tseffes Mijn heer biddende daer van te laeten weeten opdat ick Sij Prijns Excellensij in sij lussten ten bessten dienen [sal] mach en ken oock niet naer laeten volgens mijn dienstwillijgen kunst mijn heer te vereeren van mijn jonsten werck vertrouwende dat my ten bessten sal afgenoomen werden neffens mijne groeteenissen aan Ue allen Godt in gesondtheyt bevoolen

Myn heers dienstwillijgen ende
genegen dienaer

Rembrandt

. . . . woon naest den
. . . . syonaeus boereel
niuwe doel straet

Gleichzeitig drucken wir noch eine kurze Bemerkung über Rembrandts Radierungen ab, die sich in der 1662 erschienenen Sculptura Evelyns (neu herausgegeben von C. F. Bell, Oxford 1906) findet. John Evelyn ist der bekannte englische Diplomat und Publizist, der durch seine unterhaltenden Tagebücher neuerdings wieder allgemeiner bekannt wurde. In diesen Diaries erzählt er von einer Reise nach Holland, die ihn auch nach Leiden und Amsterdam führte. Er könnte Rembrandt damals begegnet haben, erwähnt aber nichts davon. Daß er indessen wohl mit seinen Werken vertraut war, beweist die Stellung, die er dem Künstler in seiner kurzen Geschichte der graphischen Künste anweist. Nachdem er über einige niederländische Stecher, wie Lucas Kilian, Cornelis Visscher, Pieter Nolpe und Lombard gesprochen, führt er aus: »To these we may add the incomparable Reinbrand, whose Etchings and gravings are of a particular spirit; especially the old Woman in the furr: the good Samaritane, the Angels appearing to the Shepheards; divers Landskips and heads to the life; St. Hierom, of which there is one very rarely graven with the Burine; but above all, his Ecce homo; descent from the Cross in large; Philip and the Eunuch,« etc.

Die Blätter sind leicht zu identifizieren und gehören vorwiegend den ersten Perioden des Künstlers an, so die Alte im Pelz, wahrscheinlich Rembrandts Mutter B. 348 (1631), der barmherzige Samariter

B. 90 (1632), die Verkündigung an die Hirten B. 44 (1634), die große Kreuzabnahme B. 81 (1633), das Ecce homo B. 77 (1636), die Taufe des Kämmerers B. 98 (1641); auch die Studienköpfe sind wahrscheinlich frühe Arbeiten, während freilich die Landschaften schon auf die Zeit um 1650 weisen und der mit dem Stichel gearbeitete hl. Hieronymus wohl am ersten das Blatt von 1648 (B. 103) sein könnte.

New York, März 1910.

JAN VETH und *W. R. VALENTINER*.

Postskriptum. Nach dem genaueren Text der Adresse unter Rembrandts Brief habe ich inzwischen das Haus in der Doelenstraat, worin R. Februar 1636 wohnte, herausgefunden. Nächstens werde ich darüber ausführlicher berichten.

Bussum, 6. Mai. *J. V.*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Also, nun ist sie wirklich da: die »*Neue Sezession*«! Über Nacht ist sie entstanden, und wir bewundern wiederum die Unerbittlichkeit, mit der sich logische Wandlungen des Kunstbetriebs durchsetzen, auch wenn man sie noch so eifrig aufzuhalten sucht. Es hilft nichts: wir werden uns daran gewöhnen müssen, daß in die scheinbar so fest gefügte Organisation der modernen Berliner Kunst, die fast zwölf Jahre lang ihre Schuldigkeit getan, Bresche geschossen wird. Das Register hat ein Loch bekommen, und bei ihm setzt die neue Jugend ein. Kaum ist der Riß innerhalb der alten Sezession selbst notdürftig überkleistert, da bricht die Revolution an einer andern Stelle durch. Eine ganze Gruppe Unzufriedener rückt an, ein Bataillon »gekränkter Leberwürste«, nicht Sezessionsmitglieder, wie die Krakehler vom Januar, sondern außerhalb Stehende, tatendurstige Jünglinge; Namenlose, die sich einen Namen machen wollen. Es ist bereits alles in Ordnung. Schon haben sie ihr »Lokal«: den neuen Kunstsalon *Maximilian Macht* an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Schon haben sie ihren Geschäftsführer: Herrn *Sauermann*, einen homo novus wie die Mehrzahl der Künstler selbst, von denen weiteren Kreisen bisher höchstens die Maler Pechstein und Tappert bekannt geworden sind. Schon haben sie auch ihr vorläufiges »Programm«: am 15. Mai eröffnen sie ihre erste Ausstellung, die diesmal noch ganz den Charakter eines Salon des refusés hat; im Herbst soll eine Schwarz-Weiß-Ausstellung folgen; und im nächsten Frühjahr werden »die Räume erweitert«, und die selbständigen Veranstaltungen im größeren Stil werden beginnen. Ob diese neue Vereinigung nun gleich Siege erfechten wird, muß man abwarten. Wir werden sehen, ob sie wirklich Talente birgt und etwas Eigenes zu sagen hat, oder ob sie nur aus Ehrgeiz und verletzter Eitelkeit geboren ist. Das Wesentliche aber bleibt der Mut, mit dem sich eine Gruppe Vorwärtsdrängender auf eigene Faust ihre Wege freimacht.

Jedenfalls ist der Zeitpunkt der Neugründung nicht ungünstig gewählt. Denn der Eindruck der diesjährigen Sezessionsausstellung ist, wie hier schon kurz betont wurde, bunter und unsicherer als je zuvor. Auf der einen Seite halbe Konzessionen an die radikale Jugend; auf der andern wunderliche Zugeständnisse an einen weniger subtilen Geschmack, die aber lediglich auf Ungeschicklichkeiten zurückzuführen sind. Man hat das deutliche Empfinden, daß es an der straffen Zucht fehlt, die früher auzutreffen war, ohne daß man sich auf eine enge Programmdoktrin festgenagelt hätte. Auffallend ist die mangelnde Sorgfalt in der Zusammensetzung der Kollektivausstellungen. Zwar der *Trübner*-Saal ist herrlich; er umfaßt eine geschlossene Masse von Werken der letzten Jahre, in der der Künstler eine Verbindung seiner beiden älteren Methoden fand, indem er seine derbe Flächenmosaikmanier mit der Toneinheit und geschlossenen Bildwirkung seiner ersten Leibl-Phase versöhnte. Aber die Kollektionen *Habermanns* und *Anders Zorns*, die daneben stehen, sind gar nicht charakteristisch geraten und weisen recht bedenkliche Stücke auf. Wichtiger jedoch ist es, daß man kein rechtes Vorwärtskommen des modernen Kunstkarrens bemerkt. Die Weiterentwicklung des Impressionismus ist da, aber nur in den Zielen, nicht auch in der Fortbildung des künstlerischen Ausdrucks. Nach zwei Richtungen geht der neue Weg: einmal zu der malerischen Synthese (welche an Stelle der Analyse tritt), zu dem Steigern, Reduzieren und Zusammenfassen des farbigen Gehalts, wie es Cézanne, van Gogh, Matisse lehren; auf der andern Seite zu einer Kunst der großen Komposition, nach der man sich plötzlich (aber mit tiefinnerlicher Logik) zu sehnen beginnt, und die — das ist sehr bemerkenswert — weniger als alle andern Strömungen der letzten Jahrzehnte ihre Quellen aus der Fremde herleitet. Es ist kein Zweifel, daß sich hier der deutsche, besser: der germanische Geist wieder zum Worte meldet, um mit den Gesetzen der modernen Farbenanschauung und der vertieften Erkenntnis vom Wesen des Malerischen langsam wieder die unverwüstlichen Forderungen der Rasse nach inhalts-, empfindungs- und ideenreichen Phantasie- und Weltbildern zu verbinden. Aber nun zeigt sich der Pferdefuß des Impressionismus: die Künstler haben sich so lange im nurmalerischen Kreise, in Landschaft und Stilleben herumgedreht, so lange sich daran gewöhnt, auch andere Themata völlig landschaftlich-stillebenmäßig aufzufassen, daß sie jenen Forderungen nicht mehr gewachsen sind. Daher *Slevogts* Fehlschlag mit seinem Riesengemälde vom »Hörselberg«, dieser Sensation mit den taumelnden, in sinnlicher Ekstase sich wälzenden Paaren im Vordergrunde und einem in roten Gluten aufflammenden Fond, aus dem Venus, in hüllenloser Schlankheit, hervortritt, den ankommenden Fremdling zu begrüßen — es ward ein Bild voll glänzender Einzelheiten, aber ohne jene Einheit und runde Gesamtwirkung. Auch *Max Beckmanns* große »Ausgießung des heiligen Geistes« zeigt, wie selbst den begabten Malern von heute die Fähigkeit abhanden gekommen ist, solche Motive zu bezwingen. Wie die flimmernden Farben dieser wilden orientalischen Menge, die von einer hellen Lichtflut vom Himmel her übergossen wird, durcheinandergerührt sind, das ist gewiß eine starke Talentprobe, aber die Teile des

Bildes fließen sofort auch wieder auseinander, und schmerzlich vermißt man jedes innere Gerüst, jede feste Konstruktion des Ganzen. Man fühlt an allen Ecken: hier muß erst wieder eiserne Zucht heran, es fehlt an handwerklichem Können. Nur *Corinth* ist anders gewappnet. Denn er hatte, als er einst in München die Lehren der Pariser Malerei kennen lernte, eine solide Schule hinter sich, deren Ergebnisse er niemals preisgab, so berserkerhaft er sich auch in den saftigsten Kolorismus und ins feiste Fleisch stürzte. An einer neuen, großen, streng dekorativ gehaltenen »Weinernte« der *Dora Hitz* sieht man, mit welcher Energie sich bei solchen Vorwürfen jetzt wieder jeder Einzelne durchbeißen muß, weil kein breites, festgefügtes allgemeines Fundament vorhanden ist. Wie eng und untrennbar aber diese Schwierigkeiten und Gefahren mit dem Wesen des Impressionismus zusammenhängen, erkennt man verblüffend klar an *Manets* »Erschießung des Kaisers Maximilian«. Sie ist ein Meisterstück höchsten Ranges in der Malerei der Soldatentruppe, in der Wärme und Weichheit ihrer Farben; aber sie versagt in der Gruppe des Kaisers und der beiden Generale, die mit ihm erschossen werden. Man vergleiche nur einmal Manets Komposition mit Goyas Erschießung der Madrider Straßenkämpfer von 1808, die ihr die Anregung gab! Der Franzose nahm wohl einen Anlauf zu einer Lösung: er wollte offenbar der Trias der Hinzurichtenden etwas schon Entrücktes, nicht mehr Wirkliches geben. Aber das Resultat ist lediglich, daß sie schemenhaft wurde, gleichgültig behandelt erscheint und der innere Gehalt der erschütternden Tragödie, die doch nun einmal dargestellt werden sollte, nicht ins Bild gerettet wurde. Hier sitzt ein schweres Manko; denn schließlich trägt doch jeder Stoff das Gesetz seiner Form in sich.

Daß eine neue Sehnsucht nach großem Stil erwacht ist, beweist auch die *Große Berliner Kunstausstellung* durch die Einfügung eines Karton-Saals, der zu ihren besten Trümpfen gehört. Sie bringt hier drei der schönsten Genoveva-Kartons von *Puvis de Chavannes* und eine prachtvolle große Zeichnung von *Emile René Menard* »Das goldene Zeitalter«, die sich auffallend nahe mit Marées berührt. Daneben allerdings auch zwei unnötige, weil den Sinn der monumentalen Komposition verleugnende Kartons von *G. Picard.* Und wie fern der akademische Berliner Kreis den Forderungen dieser Kunst noch steht, beweisen mit übermäßiger Deutlichkeit zwei große Kohlezeichnungen von *Hans Looschen,* die sich neben Puvis wie Schultze-Naumburgische »Gegenbeispiele« ausnehmen. Im übrigen herrscht natürlich in Moabit mehr »Sicherheit« als in Charlottenburg — freilich: es ist die Sicherheit des bescheidenen Niveaus, die vergnügliche Ruhe der harmlosen Bravheit, die nicht in verwirrender Leidenschaft nach unbekannten neuen Zielen die Hände reckt, sondern befriedigt und liebenswürdig auf der alten Straße hintrabt. Hier gibts keine bangen Zweifel, kein Ringen um Probleme, kein Überspannen der Kräfte. Mit unerschüttertem Gleichmut wandert man die Riesenreihe der Säle ab; sanften Herzens verläßt man das Glashaus und wirft auch nachher nicht mit Steinen. *Friedrich Kallmorgen,* der als gerecht waltender Präsident fungierte, hat diesmal die übliche Zerteilung des gewaltigen Materials in zahlreiche Sondergruppen im allgemeinen aufgegeben und die gesamte Masse lustig durcheinanderhängen lassen. Dadurch fehlen nun, ein paar Ausnahmen abgerechnet, in dem wogenden Meere die Rettungsinseln, aber den eigentlichen Stammgästen dieser Künstlervereins- und Akademie-Ausstellung kommt gerade das zugute. Das Publikum hatte sich schon daran gewöhnt, nur in den Kollektivsälen länger zu verweilen und das Übrige mit freundlicher Schnelle zu durcheilen; dies Handwerk wird ihm jetzt gelegt. Das Ganze gesteht mehr als früher seinen Charakter als den einer großen Verkaufs-Schaustellung ein, und das ist vielleicht nur ehrlich und wirkt darum gar nicht übel, zumal da die Einzelanordnung mit Geschick und Geschmack durchgeführt wurde.

Einige Oasen sind dennoch geblieben. Vor allem eine *ungarische Kollektion* mit schönen *Munkacsys* und *Paals,* über die noch von anderer Seite berichtet werden soll, und eine ausgezeichnete Sonderausstellung von *Lesser Ury,* die den künstlerischen Hauptertrag darstellt und die außerdem eine Sensation ist, da dieser Eigenbrödler hier seit Jahren endlich wieder an die Öffentlichkeit tritt und überhaupt zum ersten Male in einer der großen Jahresrevuen erscheint. Er fällt am Lehrter Bahnhof völlig aus dem Rahmen seiner Umgebung; so viel Kraft und Originalität des farbigen Ausdrucks ist in dem ganzen Glaspalast nicht zu finden wie in diesen neunundzwanzig Bildern Urys. Sie sind mit großer Sorgfalt zusammengestellt: eine ganze Reihe seiner glänzenden, technisch vorzüglichen, im Temperament der Malerei kaum erreichten Arbeiten der achtziger Jahre, da er als ein Vorkämpfer aller neuen Ideen aus Belgien und Paris nach Berlin zurückkam; dann eine gute Auswahl der farbig glühenden Pastelle der Mittelzeit; schließlich vorzügliche Proben der letzten Phase, da Ury die Qualitäten seiner früheren Epochen zu addieren beginnt und namentlich Blumenstücke und Interieurs von bezauberndem Wohlklang hervorbringt. Ein ironischer Zufall will, daß Ury denselben Saal innehat wie einst, vor dreizehn Jahren, sein alter Gegner Liebermann, der damals, kurz vor Begründung der Sezession, in Moabit einen Sondersaal erhielt. . . . Gegen diesen großen Trumpf der Ausstellung treten alle anderen Kollektionen zurück. Man sieht noch einen ganzen Saal mit guten und ehrlichen Tierbildern *Oskar Frenzels;* eine Reihe recht ungleichwertiger Bilder von *W. Müller-Schönefeld;* eine Gruppe von hübschen Aquarellen *Paul Meyerheims;* ein Kabinett mit Plastiken und Zeichnungen *Franz Stassens;* ein anderes mit fidelen Karikaturen und feinen Bildchen *Franz Jüttners*, bei denen man mit Vergnügen weilt; Skulpturen in verschiedenartigen Techniken, auch Porzellanstücke mit verständiger Unterglasurmalerei, von *Sigismund Wernekinck.*

Vom übrigen sei nur weniges hervorgehoben. Unter den Berlinern interessieren in erster Linie *Kallmorgen* selbst mit zwei neuen Hamburger Hafen-

bildern, *Looschen*, *Schlichting*, *Langhammer*, *Uth*, *Skarbina* mit ihren jüngsten Werken; von den Jüngeren *Fritz Pfuhle*, der von Jahr zu Jahr aufwärts steigt (mit einer schönen, halb stilisierten Madonnengruppe von Mutter und Kind), und *Adele von Finck*, eine entlaufene Sezessionistin. Bei den Münchnern fallen kecke Frauenakte von *Heinrich Brüne* auf und eine frisch gemalte und lebendig gegebene Gruppe »Die Malschüler« von *Hermann Gröber;* bei den Düsseldorfern eine Gartenszene mit Frühstücksstilleben und lesender junger Dame von *Josse Gooßens*, fleckig-breit gemalt à la Putz; bei den Dresdnern *Ernst Burmesters* bekannter »Ringkampf« mit den schön gezeichneten Jünglingsakten; bei den Königsbergern *Karl Albrechts* Porträt seiner Gattin. Auch einige neue Namen tauchen auf; so der Züricher *Ernst Würtenberger*, der eine amüsante Hodleriade »Kuhhandel« geschickt hat, weiter der Prager *Václav Mály* (»Prozession im Böhmerwald«) und der Wiener *B. Pinell-Koller* (»Frühmarkt«), der von fern an Andri erinnert. Zwischen den Deutschen hängen auch ein paar Ausländer; zwei Bilder von *Eugène Laermans* seien davon genannt.

Mit der Plastik ist im ganzen nicht viel Staat zu machen. Dagegen sind Graphik und Architektur diesmal besonders reichlich bedacht. Wo ist übrigens die der Regel nach fällige Ausstellung des preußischen Bautenministeriums hingekommen? —

MAX OSBORN.

AUS AMERIKA

Ein neuer Flügel ist kürzlich im *Metropolitan Museum of Art, New York*, dem Publikum zugänglich gemacht worden. In demselben fand die berühmte Hendschelsche Sammlung von kunstgewerblichen Gegenständen und Holzskulpturen Aufstellung. Die Sammlung, durch den bekannten Pariser Regierungsbaumeister zusammengebracht, ist von Pierpont Morgan angekauft und dem Museum übergeben worden. Die jetzige Aufstellung ist, dank den Bemühungen des Dr. Valentiner, eine mustergültige. Sie lehnt sich ganz an die Berliner Museumsmethode an. Derselbe Flügel enthält auch den stattlichen Ausstellungssaal, in dem die Hudson-Fulton Exhibition stattfand. Derselbe soll zukünftigen Leihausstellungen dienen. Die erste derselben gilt dem großen Whistler. Es sind nur Bilder und Skizzen, nicht aber Radierungen, zur Anschauung gebracht. Dies ist die reichhaltigste Auswahl von Whistlers Werken, die jemals stattgefunden hat, und überflügelt in vieler Beziehung auch die denkwürdige Londoner Ausstellung.

Unter den *Neuerwerbungen* desselben Museums können wir eine farbige Stuccomadonna in der Art des Andrea Verrocchio, einen kleinen Bronze-Herkules wahrscheinlich von Bertoldo di Giovanni, dem Schüler und Gehilfen Donatellos, und mehrere italienische Bronzereliefs, von einem Tintenfaß herrührend, aus dem 15. Jahrhundert verzeichnen. Als Schenkungen kamen neuerdings ins Museum eine Porträtstudie des Mr. Edward Kennedy von Whistler und eine Gruppe, Pygmalion und Galatea, von Rodin. In dem oben genannten neuen Flügel ist auch eine große Sammlung von amerikanischem Kunstgewerbe aufgestellt worden.

Die *Montross Gallery in New York* wurde kürzlich mit einer retrospektiven Leihausstellung amerikanischer Maler eröffnet. Dewing, Tryon und Whistler sind die bemerkenswertesten der vertretenen Künstler. Unter den drei Werken von Whistler befand sich die »Variation in Rosa und Grau (Chelsea).«

In seinem Landhaus zu Summit, N. J., starb im Februar *Worthington Whitredge*, einer der bekanntesten Landschaftsmaler Amerikas. Er gehörte noch zu der alten Schule, die sich um Inneß gruppierte. Er war 1820 in Ohio geboren, unter anderem auch eine Zeitlang Andreas Achenbachs Schüler.

Henry Ulke, der kürzlich verstorbene deutsch-amerikanische Bildnismaler, ist mit Recht der »Präsidentenmaler« genannt worden. Seit einem halben Jahrhundert hat er jeden Präsidenten für das Weiße Haus porträtiert. Ulke war aus Frankenstein gebürtig.

Das *Bostoner Museum of Fine Arts* hat eine überaus lobenswerte Neuerung im Museumsdienst eingeführt. Es sollen fortan im Museum sämtliche Kunstwerke, die in Boston oder Umgebung sich in Privat- oder öffentlichen Gebäuden befinden, in einem Register verzeichnet werden, um auf diese Weise dem Publikum die Übersicht des Kunstbestandes zu erleichtern. Die Initiative der Museumsverwaltung fand auch die weitgehendste Unterstützung bei dem Publikum, wie bei den Behörden. Es wäre eine wahre Wohltat, wenn diese Neuerung auch in anderen Städten der Union Aufnahme fände!

Mrs. *Potter Palmer* hinterlegte bei dem Art Institute von Chicago eine *Stiftung*, deren Einkommen, 1000 Dollars jährlich, dem besten amerikanischen Gemälde des Jahres zufallen soll.

Das *»Department of Fine Arts« im Smithsonian Institution in Washington* veröffentlichte kürzlich sein erstes Report, von Richard Rathburn abgefaßt, unter dem Titel *»The National Gallery of Art«* (Washington 1910. Regierungsdruckerei). Diesem zufolge besteht die amerikanische Nationalgalerie der Hauptsache nach aus drei großen Schenkungen, die der Nation seit kurzem zufielen. Dieselben kamen von H. L. Johnston, C. L. Freer und W. T. Evans. Die Sammlungen umfassen die frühen Engländer, moderne Amerikaner (darunter eine von keiner öffentlichen Sammlung erreichte Zahl von Whistlers!) und alte chinesische und japanische Gemälde (die bekannte Freersche Sammlung). Leider hat die Nation für diese hochherzigen Stiftungen keineswegs genügend gesorgt. Sie sind verschiedentlich in Washington leihweise abgegeben, und werden nicht von bewährten Gelehrten verwaltet. *B.*

PERSONALIEN

Das neuerrichtete Ordinariat für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. B. ist jetzt **Prof. Dr. Wilhelm Vöge** übertragen worden. Der Gelehrte, der in Freiburg seit einem Jahr eine außerordentliche Professur innehatte, war bis dahin, wie bekannt, in der Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin tätig, als Direktorialassistent in der Sammlung christlicher Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums.

+ **München.** Von der Münchner Künstlergenossenschaft wurden für die Jury der Münchener Jahresausstellung 1910 im Glaspalast folgende Herren gewählt: Malerei: Adolf Bock, Alexander Fuks, Professor, Franz Grässel, Karl Hartmann, Wilhelm J. Hertling, Paul Leuteritz, Richard Linderum, Georg M. Meinzolt, Wilhelm Menzler, August Rieper, Julius Schrag, Paul Thiem. Bildhauerei: Georg Albertshofer, Professor, Karl Gg. Barth, Professor, Ludwig Dasio, Franz Drexler, Karl Kiefer, Valentin Winkler. Baukunst: Eugen Drollinger, Hofbaurat, Hans Grässel, städtischer Baurat, Eugen Hönig, Professor, Hugo Steffen. Graphik: Michael Zeno Diemer, Professor, Max Hartwig, Joseph Neumann, Wilhelm Rögge, Walter Ziegler.

DENKMÄLER

Ein Monumentaldenkmal für Bismarck an der Odermündung will die Provinz Pommern bei **Stettin** auf dem »Weinberg« errichten, einer Erhebung am linken Oderufer einige Kilometer unterhalb Stettins. Das Denkmal soll wie das Hamburger Hugo Lederers ein weithin sichtbares Wahrzeichen bilden. Seine Gestaltung wird völlig den Künstlern anheimgestellt: es kann eine rein architektonische, eine architektonische und figürliche oder eine vorwiegend figürliche Lösung gesucht werden. Die Kosten sollen, unter Ausschluß des Grunderwerbs und der Wegeanlagen, aber mit Einschluß der Fundamente, der Stützmauern, Terrassen, Treppen usw. die Summe von 200000 Mark nicht wesentlich überschreiten. An Preisen werden 4000, 2500 und 1500 Mark verteilt. Termin für die Einsendung der Entwürfe ist der 1. Februar 1911.

Das **Denkmal für Thomas Gainsborough,** das ihm die britische Nation errichtet, wird ein großes Standbild werden, das der Bildhauer Bertram Mackennal schaffen soll. Es wird im Geburtsort Gainsboroughs, Sudbury in Suffolk, errichtet werden.

AUSSTELLUNGEN

Ungarn auf der Großen Berliner Kunst-Ausstellung. Auf der diesjährigen Ausstellung ist Ungarn ungewöhnlich reich vertreten. In zwei großen und zwei kleineren Sälen sind 93 Gemälde der verschiedensten Richtungen ausgestellt, die zum Teil aus dem Museum der schönen Künste in Budapest herrühren, zum Teil aus Budapester Privatbesitz (Graf Julius Andrássy, Kgl. Rat Marcell Nemes, Ministerialsekretär Dr. Paul von Majowszky, Dr. Adolf Kohner usw.). Die Auswahl dieser Bilder wurde durch den Direktor am Museum der bildenden Künste in Budapest, Hofrat Dr. Gabriel von Térey und dem I. und II. Vorsitzenden der Ausstellung, den Professoren Friedrich Kallmorgen und Otto H. Engel getroffen. Besonders reich sind repräsentiert mit neun Landschaften Michael v. Munkácsy und Ladislaus v. Paál, sodann Paul v. Szinyei-Merse, dessen bekanntes Bild die »Landpartie« (Majalis) aus dem Jahre 1873 einen Clou der Ausstellung bildet. Von der vorteilhaftesten Weise lernt man den feinen Pastellisten Joseph Rippl-Rónai kennen, dessen Arbeiten die Hälfte eines kleinen Saales füllen. Frisch und lebendig, dabei poetisch wirken die Landschaften Nándor Katonas, durch Feinheit der Ausführung zeichnen sich aus die Bilder der drei Siebenbürger Sachsen: Robert Wellmann, Friedrich Mieß und Arthur Coulin. Nicht minder gut sind auch vertreten Balló, Stettka, Kacziány, Herrer, Nyilassy, Mihalik, Glatz, Olgyai, Deák-Ebner, Ferenczy, Csók, Ritta Boemm, Fényes, Vaszary, Perlmutter und viele andere, desgleichen die zwei ausgezeichneten jungen Porträtmaler Cesar Kunwald und Julius Glatter. Eine große Wand für sich nimmt ein das in bedeutenden Dimensionen gemalte historische Bild von Julius von Benczur, das die Huldigung des ungarischen Reichstages im Milleniumjahre vor den Majestäten in der königl. Hofburg in Ofen darstellt, eine gewaltige Leistung mit über 80 Porträts, die der Meister nach der Natur gemalt hat. Die Art und Weise, wie das ganze zusammengehalten und der stoffliche Teil meisterhaft behandelt ist, verdient das höchste Lob. Außer diesen Werken finden sich noch in der deutschen Abteilung Werke ungarischer Künstler, die zumeist in Berlin leben, so z. B. eine Kollektion von Arbeiten von Franz und Cornelia Paczka, Porträts und Stilleben von Cesar Kunwald, eine Landschaft von Friedrich Mieß, zwei vorzügliche Damenporträts von Robert Wellmann, desgleichen zwei charakteristische Bildnisse von dem aus Siebenbürgen stammenden und in Posen lebenden Prof. Karl Ziegler.

Eine **Klinger-Ausstellung** im Berliner Kupferstich-Kabinett zeigt das frühe graphische Werk des Künstlers, etwa die Zeit von 1878—1884, von der »Sphinx« bis zum Zyklus »Ein Leben«.

+ **München. Die Kunst im Leben des Kaufmanns** betitelt sich eine Ausstellung, die seit einigen Wochen im großen Saal des alten Rathauses zu sehen ist und den Zweck hat, zu zeigen, in welcher Weise der sonst wenig mit Kunst in Berührung kommende Schützling Merkurs sich dieser nähern und ihre Erzeugnisse in seinem Betriebe verwerten könne. In Betracht kommt hierfür hauptsächlich das in den letzten Jahrzehnten so stark emporgeblühte Kunstgewerbe, das gerade in einer Betätigung, wie die in der erwähnten Veranstaltung vorgeführte ein neues, weites Feld für geschmackvolle Anwendung seines Schaffens findet. Den Passanten der Straße, den Besucher eines öffentlichen Lokals, oder den Benützer einer allgemein zugänglichen Beförderungseinrichtung, sei es nun Straßenbahn, Eisenbahn oder etwas Ähnliches, sucht der Kaufmann durch *das Plakat* auf den von ihm hauptsächlich geführten Artikel aufmerksam zu machen. Den Kunden in seinem Heim sucht er durch *Kataloge*, *Prospekte*, *Reklameansichtskarten*, *Zeitungsinserate* usw. zum Besuch seines Lagers zu bewegen und seinen Waren gibt er eine hübsche, gediegene *Verpackung*, in der sicheren Erkenntnis, daß der Käufer sehr oft von der äußeren Aufmachung auf die Qualität des Inhaltes schließt. Sogar *Rechnungen*, *Briefbogen*, *Formulare* werden mit einer einfachen aber guten Ornamentik ausgestattet, vorausgesetzt, daß der Kaufmann selbst einigen Geschmack und Urteil besitzt und seine Aufträge nicht einem unfähigen Nachahmer der neuen Richtung oder einem der talentlosen Verfertiger jener künstlerischen Wechselbälge alter Schablone übergibt, wie sie in den vergangenen Jahrzehnten mit Vorliebe für Reklamezwecke hergestellt wurden. Für diese bisher erwähnten Hilfsmittel einer rührigen Handelsschaft wird also eine künstlerische Kraft in Anspruch genommen und solche Objekte waren es auch, die die Ausstellung bildeten. Unter den Plakaten, die manches gute in der letzten Zeit geschaffene Stück vermissen ließen, ragten vor allem die von der Hand Ludwig Hohlweins hervor, so das für die Terranovaindustrie (Fliegende Möven auf blauem Grund), das für die Firma Zechbauer in München (alter Bremenser mit Schiffsmodell und Pfeife) und das große Plakat mit der Schulreiterin für den Zirkus Schumann. Auch das Plakat der Darmstädter Ausstellung 1908 für freie und angewandte Kunst von Kleukens freute man sich wiederzusehen, während unter der Menge der übrigen sich viel Schwaches befand, wozu man leider fast auch Julius Diez' Plakat für die mohammedanische Ausstellung rechnen muß. Aus der großen Anzahl von Arbeiten für die kleinere Reklame möchte ich die Reklamebilderbogen von *Ehmke* (Düsseldorf-Geresheim) die Katalog- und Prospekttitelblätter von *Fritz Klee* für Goldschmied Egersdorfer, München, und für die Firma Roman Mayr, München, von *Paul Neu* für die Enzianbrennerei Eberhardt, München (eine der glücklichsten Arbeiten, ein einfaches Tonkrügel mit einem Buschen tiefblauen Enzians, hinten die blaue Bergkette), von Otto L. Naegele für die Möbelfabrik Georg Veth in München und von Paul Glaß für die Firma Steigerwald gleichfalls in München nennen. Speisekarten mit passendem künstlerischen Schmuck versehen zu haben, ist das Verdienst von Fritz Gaessl und C. Moos, welch letzterer die Entwürfe für die Speisekarten der deutschen Abteilung der Brüsseler Weltausstellung gefertigt hat. Eine gute Idee der Ausstellungsleitung war es (die Ausstellung wurde von der Vermittlungsstelle der Münchener Vereinigung für angewandte Kunst veranstaltet) durch sogenannte Gegenbeispiele den

Unterschied zwischen Arbeiten wirklich künstlerischer Tendenz und den geschmacklosen Machwerken, wie sie seit der allmählichen Ausbildung der Reproduktionstechniken meist gebräuchlich waren, dem Publikum vor Augen zu führen. So bedeutet die Ausstellung, wenn auch mancher Zweig noch mit besseren und qualitätvolleren Arbeiten hätte vertreten sein können, doch wieder einen Schritt nach vorwärts im Kampf gegen künstlerische Unkultur und philisterhaft sentimentale Geschmacksverirrungen.

Zur Vorbereitung einer neuen **großen deutschen Kunstausstellung im Dresdener Ausstellungspalaste für das Jahr 1912** hat sich in Dresden eine Kommission gebildet. Den Vorsitz übernahm Maler Prof. Gotthard Kuehl.

An der Münchener Jahresausstellung 1910 wird der Verein Berliner Künstler sich geschlossen beteiligen. Er hat für seine Kollektivausstellung eine Kommission gewählt, die zugleich als Jury fungieren soll. Ihr gehören die Maler Paczka, Rummelspacher, Alfred Scherres und Karl Wendel, die Bildhauer Arthur Lewin-Funke und Martin Schauß, der Graphiker Martin Hoenemann an. Zu Ersatzmännern wurden die Maler Fabian und Hellhoff, der Bildhauer Robert Bärwald-Schwerin gewählt.

Der Bildhauer *Martin Schauß*, der kürzlich über die **Florabüste** eine Broschüre veröffentlichte, die auch an dieser Stelle angezeigt wurde, veranstaltet nun in dem Kunstsalon Mathilde Rabl eine **Ausstellung seines Studienmaterials.** Das wichtigste sind einige kleine Wachsarbeiten des Lukas, die jedoch über diesen höchst mittelmäßigen Künstler nichts Neues lehren und nichts anderes, als auch aus den Arbeiten, die das Kaiser-Friedrich-Museum besitzt, zu ersehen war. Eine Stilverwandtschaft mit der Florabüste besteht nun einmal nicht, und wenn Schauß behauptet, die kleine Porträtbüste der Miß Sauvrin zeige eine der Flora auffallend ähnliche Haarbehandlung, so ist ungefähr das Gegenteil davon der Fall. Auch die Bemalung eines kleinen Reliefs hat in der farbigen Erscheinung nichts mit der Florabüste gemein, und eine gleich eingehende Untersuchung dieses Stückes, wie sie Rählmann an der Flora durchführte, steht aus. Daß Lukas Hohlwachsgüsse in mehreren Schichten ausführte, und daß er zur Ausfüllung Wachs-Kolophonium-Stücke, Papier, Gips und Wollgewebe benutzte, war auch vor dieser Ausstellung bereits genugsam bekannt. In einer nur losen Beziehung zur Frage der Florabüste stehen einige belanglose Wachsarbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts und Werke von Schauß selbst, ebenso wie eine Reihe von Gegenständen, die die Technik des Wachs- und Bronzegusses veranschaulichen sollen. Auch das Corpus delicti, das gezahnte Modelliereisen, auf dessen Verwendung Schauß so viel Wert legt, ist ausgestellt. Es wäre zu beweisen, daß es tatsächlich im 16. Jahrhundert nicht in Gebrauch war. Über Schauß' Hypothese, die den Bildhauer Torrini, den Lehrer des Bastianini, von dem ebenfalls einige Werke gezeigt werden, mit der Entstehung der Büste in Verbindung bringt, kann wohl zur Tagesordnung übergegangen werden. *G.*

Eine Jubiläums-**Sonderausstellung der Werke von Jacob Alberts** wird aus Anlaß des 50. Geburtstages dieses bekannten Malers der Halligen von dem Flensburger Verein für Kunst und Kunstgewerbe in diesem Sommer veranstaltet werden.

Der **Ertrag der Berliner Französischen Ausstellung** im Februar hat die stattliche Summe von ungefähr 55000 Mark als **Überschuß** ergeben, 30000 Mark davon sollen zur Errichtung eines Krankenhauses für die französische Kolonie in Berlin Verwendung finden. Der Rest des Ertrages über jene Summe hinaus ist für die eigenen Wohlfahrtsfonds der Akademie bestimmt.

Dupont-Ausstellung im Larenschen Kunsthandel in Amsterdam. Dupont (geb. 1870), der nach längerem Aufenthalt in Frankreich seit 1902 an der Akademie zu Amsterdam als Professor wirkt, verdankt seinen Ruf nicht seinen Radierungen, mit denen er unter dem Einfluß van der Valks zuerst an die Öffentlichkeit trat, sondern seinen Stichen. Manche Eigenheiten seines Werkes werden durch die Eigenart der Grabstichelarbeit bedingt, die eine so ganz andere Technik erfordert und so andere Effekte hervorbringt als die Radierung. Wirkt die Radierung meistens malerischer, toniger, ist es ihr mehr um den Gegensatz zwischen Licht und Schatten, Hell und Dunkel zu tun, und erfreut sie sich deshalb in unserer koloristischen Zeit größerer Beliebtheit, so kommt es bei dem Kupferstich im engeren Sinne in erster Reihe auf die Linie, den Umriß an. Nun erscheinen die Stiche von Dupont oft etwas streng und kalt, die Linien machen mitunter den Eindruck des Krampfhaften, wie eine Bogensehne, die zu straff angespannt im nächsten Moment zu zerreißen droht, und durch zu sorgfältig behandeltes Detail leidet oft der Gesamteindruck; doch wird hierdurch der Wert seiner Stichelarbeiten kaum beeinträchtigt und man muß stets die zähe Energie bewundern, mit der die unzähligen kleinen Linien in einem menschlichen Gesicht oder bei seinem Lieblingstier, dem Pferd, mit fester, sicherer Hand in die Platte geschnitten sind. Daß Dupont auch einer weniger ängstlichen, einer freieren und loseren, mehr malerischen Wiedergabe der Dinge fähig ist, beweisen seine Zeichnungen, fast alle aus den letzten Jahren stammend, von denen die meisten mit Pastellfarbe leicht angelegt sind. Sein Stoff ist hier derselbe wie in seinen Stichen, pflügende Pferde- oder Ochsengespanne oder Pferde vor Lastwagen und Straßenomnibussen, daneben Kirchenarchitektur, die ja für einen solchen Verehrer der strengen Linie von besonderer Anziehungskraft sein muß. Es ist sonderbar, daß Dupont noch nicht versucht hat, auf Stein zu zeichnen, denn seine farbigen Zeichnungen sind wie geschaffen, durch Farbenlithographie vervielfältigt zu werden. Die Zeichnungen sind alle von großer Gleichmäßigkeit der Ausführung, sie sind klar und übersichtlich, und es verrät sich in ihnen ein gründliches Studium der Natur, Ehrlichkeit und Schlichtheit spricht aus der Wahl der Gegenstände und ihrer Behandlung, ohne alle Anmaßung und Streben nach falschen Effekten. Es sind sehr einfache Vorwürfe, die meisten der ländlichen Natur entnommen, einige dem Pariser Straßenleben; so der Pont-neuf mit einem Durcheinander von Fuhrwerken der verschiedensten Art, schweren Omnibussen und Lastwagen, Droschken und Handkarren, zwischen und neben ihnen Fußgänger, die Hauptsache sind dabei die Pferde, die in wechselnder Bewegung, Haltung und Tempo festgehalten sind. Von den anderen Sachen verdient hervorgehoben zu werden eine Landschaft mit einem großen Pflug im Vordergrund, seine eisernen Radreifen und die Pflugschar selbst sind von einem warmen Rostbraun, im Mittelgrund pflügt ein Bauer mit drei Pferden; mehr im Hintergrund ziehen sich einige Felderstreifen mit grüner Saat hin, dann einige zerstreut liegende Bauernhäuschen und dahinter etwas Wald. Die leichten Farben sind fröhlich und angenehm. Überraschend ist zuweilen die Natürlichkeit der Bewegung seiner Pferde, wie auf einem Bild ein Ackerpferd, das sich einen Augenblick von seiner Arbeit verschnauft, das eine Vorderbein vorwirft nach einigen am Rand stehenden Huflattichköpfen, den Kopf niederbeugt, ohne sie jedoch erreichen zu können, das ist ein feiner Zug und zeugt von liebevoller Beobachtung des Tieres; oder wie zwei schwere braune Pferde, ebenfalls mit dem Pflug hinter sich, Halt gemacht haben, und das eine Tier, dem der Führer des

Gespanns den großen Eimer zum Trinken hinhält, seinen großen Kopf an die Brust des Mannes anschmiegt, während das andere ruhig abwartend, ohne Zeichen von Ungeduld danebensteht, das ist auch ein charakteristischer Moment aus dem Leben dieser Tiere. — Von Kirchen hat er einige große gotische nordfranzösische Kathedralen gezeichnet; die Fassade von Notre-Dame, von Amiens und St. Gudule in Brüssel; fein wirkt ein Portal von Notre-Dame, die schweren Bronzetüren schimmern rötlich und spiegeln sich auf den feuchten Steinfliesen des Vorplatzes; die eine Tür ist geöffnet, und man blickt in den dunkeln Kirchenraum, in dem ein buntes Glasfenster einen pikanten Effekt bildet. *M. D. H.*

SAMMLUNGEN

Louvre und Luxembourg. Der Louvre soll bekanntlich demnächst erweitert werden, da aber diese Erweiterung schon seit 25 Jahren auf dem Programm steht, darf man es mit dem »demnächst« nicht so genau nehmen. Das Ministerium der Kolonien wird den Pavillon de Flore bald völlig geräumt haben, aber schlimmer steht es mit der Einrichtung der dann zu Museumszwecken freigewordenen Räume. Dafür ist nämlich kein Geld da, und die einzigen Säle, die in absehbarer Zeit dem Publikum geöffnet werden können, sind die für die Sammlungen des vor einem Jahre verstorbenen Warenhausbesitzers Chauchard. Die Haupterbin Chauchards hat erklärt, daß sie die Kosten der Aufstellung dieser Sammlungen übernehmen wolle, also daß die Herren von der Kammer und vom Senat darüber nicht befragt werden müssen. Augenblicklich wird die Sammlung Chauchard im Gewächshause der Tuilerien untergebracht, damit das Publikum sie noch im gegenwärtigen Frühjahr besichtigen kann. Ganz ähnlich wie mit dem Louvre steht es auch mit dem Luxembourg. Die modernen Sammlungen des französischen Staates sind bekanntlich in der allerunwürdigsten Weise in dem Gewächshause des Luxembourg-Schlosses untergebracht. Durch die Aufhebung der klösterlichen Gemeinschaften ist nun das Jesuitenkolleg St. Sulpice, das keine drei Schritte von dem jetzigen Luxembourg-Museum entfernt liegt, Eigentum des Staates geworden, und dieses Gebäude hat man zum Museum der modernen Kunst ausersehen. Natürlich geht die Einrichtung nicht so ohne weiteres: die kleinen Zellen, worin die Jesuiten hausten, sollen in große Säle verwandelt werden, aus zwei niedrigen Stockwerken soll ein einziges hohes entstehen, der Innenhof, um welchen sich auf drei Seiten die Zellen schließen, soll durch ein Glasdach in eine Art von Wintergarten für die Plastik verwandelt werden. Am wenigsten Arbeit hat man mit der Kapelle, welche die vierte Seite des Bauvierecks ausmacht. Alle diese Arbeiten sollen 1400000 Franken kosten, und davon ist von dem Parlament noch kein Pfennig bewilligt. In dem gegenwärtigen Budget sind allerdings 30000 Franken für St. Sulpice bewilligt worden, so viel verlangen die Architekten aber allein für die Instandhaltung der Gebäude, von Umbauten ist dabei nicht die Rede. Es ist also, so hoffnungsvoll sich auch Léonce Bénédite, der Direktor des Luxembourg, ausspricht, sehr wenig Aussicht, daß man in den nächsten zehn Jahren die modernen Kunstsammlungen Frankreichs anderswo als in der Orangerie des Luxembourg wird sehen können. Denn in der Kammer kämpfen die Väter des Vaterlandes so schon ganz entsetzlich mit dem alljährlich gewaltiger werdenden Defizit: freilich war Geld genug da, als sie ihre Diäten von 9000 auf 15000 Franken erhöhten und so dem Lande eine jährliche Mehrausgabe von mehr als 5 Millionen auflegten, aber das ist eben etwas ganz anderes, und man müßte in parlamentarischen Dingen schlecht Bescheid wissen, wollte man sich darüber wundern, daß die 2 Millionen einmaliger Ausgabe für die Einrichtung der Museen nicht aufzutreiben sind, während die jährlichen 5 Millionen glatt und schnell gefunden wurden. Haben die Sammlungen so lange sich mit dem vorhandenen Raume begnügen können, so werden sie das auch noch ein paar weitere Jahre können, also denken die Deputierten, und die große Mehrheit des französischen Volkes würde ebenso denken, wenn sie überhaupt an diese Museumsfragen dächte.

VEREINE

+ **München.** Im **Historischen Verein für Oberbayern** hielt am 13. April *Prof. Dr. Karl Trautmann* einen Vortrag über das Thema »**Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Kunstfreund**«, in dem er, hauptsächlich den Berichten des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer folgend, der in den Jahren 1611 und 1612 den damaligen Herzog Maximilian in München aufsuchte, die Person dieses bedeutenden Sammlers einer ziemlich allgemeinen Betrachtung unterzog, wobei er auch auf einzelne durch ihn erworbene Kunstwerke wie den St. Georg in der Schatzkammer und anderes hinwies. Die Erwartung, Trautmann werde aus dem Schatz seiner langjährigen und sorgfältigen Archivarbeiten bisher unbekannte Tatsachen über den Kurfürsten mitteilen, ging leider nicht in Erfüllung, dagegen machte er nach Schluß des Vortrages noch interessante Mitteilungen über zwei Altmünchner Häuser, das Achilleshaus in der Residenzstraße und das Stufflerhaus am Max Joseph-Platz, das leider in nächster Zeit abgebrochen werden soll. Beide Häuser waren mit Fassadenmalereien geziert, und man hofft, daß gelegentlich des Abbruches des Stufflerhauses unter dem Vorputz eine, wenn nicht vielleicht mehrere Schichten alter Malerei zutage treten werden. Im Auftrage des historischen Vereins werden beide Fassaden durch einen Künstler im Bilde festgehalten werden.

+ **München.** In der am 3. Mai stattgehabten ordentlichen Generalversammlung des **Bayerischen Kunstgewerbevereins** gab der Vorstand Professor *Pfeifer* den Jahresbericht bekannt, worauf sich die Rechnungsablage anschloß, die einen Überschuß von 4256 Mark und ein Vereinsvermögen von 147620 Mark ergab. Bei der Ergänzungswahl des Ausschusses wurden die ausscheidenden Herren: Max Dasio, Professor und Regierungsrat; Theod. Heiden, Hofgoldschmied; Alexander Heilmeyer, Kunstschriftsteller; Fritz Leuning, Möbelfabrikant; Adalbert Niemeyer, Professor; Dr. Gabriel v. Seidl, Architekt, Professor; Hans Sonnenschmidt, Direktor; Eduard Steinicken, Goldschmied und Ziseleur; Gottlob Wilhelm, Bildhauer, wiedergewählt.

In der Sitzung der **Königlichen Archäologischen Gesellschaft** (Oudheidkundig Genootschap) **zu Amsterdam** sprach am 14. März Architekt *Leliman* über die **Verunstaltung von Stadt und Land.** Dieser Zerstörung des ursprünglichen Charakters des Landes durch stillose Bauten, durch Reklame usw. kann nach Ansicht des Redners nur durch eine Organisation wie den deutschen Heimatschutzbund gewehrt werden, dessen Tätigkeit er auch als für Holland vorbildlich hinstellte; wenn in Holland ein derartiger Verein noch nicht bestehe, so sei das andererseits auch ein gutes Zeichen, daß hier eben noch nicht so viel zerstört sei, wie in Deutschland, was zum Teil mit dem Fehlen oder der geringeren Bedeutung der Industrie hierzulande zusammenhänge, und dann auch, was der Redner nicht erwähnte, mit dem konservativeren Charakter der Volksart, die dem Alten viel größere Liebe und Pietät entgegenbringt als in Deutschland. Der Redner demonstrierte dann an einer Reihe von Lichtbildern, wobei er immer ein Beispiel und ein

Gegenbeispiel nebeneinander stellte, welchen Umfang das Zerstören des Alten und das stil- und geschmacklose Neubauen schon angenommen hat. Die dargebotenen Lichtbilder bestätigten den Eindruck, der sich dem Fremden hier stets aufdrängt, nämlich daß der Unterschied zwischen dem Alten und Neuen nicht so groß ist, wie in den anderen Ländern des Festlandes, wo man mit dem Alten meistens völlig gebrochen hat, schon durch Einführung des Mietskasernensystems, das in Holland nicht besteht, denn man baut hier im großen Ganzen noch beinahe genau so wie vor dreihundert Jahren; doch zeigt sich bei näherer Betrachtung der Unterschied noch groß genug. Während das Alte, auch wenn es wie die gewöhnlichen Bürgerhäuser der Städte, ganz schmucklos und nüchtern ist, durchgängig malerisch wirkt, Gemüt und Intimität verrät, ist das Neue tot, kalt und monoton; haben die alten Häuser Charakter, zeigen sie Kraft und Solidität, so erscheinen die modernen Bauten charakterlos, unwahr und falsch; ist der Schmuck der alten Häuser, an den launigen Giebeln etwa, organisch und diskret, so scheinen die Türmchen, Balkone oder Erker bei den modernen angeklebt, später aufgesetzt und aufdringlich; wirken die engen krummen Gassen der alten Stadtteile mit ihren schummerigen Halbdunkel wohltuend für das Auge, so sucht das Auge in den modernen, geradlinigen, langen, breiten Straßenzügen, denen jeder Abschluß fehlt, vergebens nach einem Ruhepunkt, und tritt das Stillose der Konstruktion und das Unharmonische der schreienden bunten Farben in dem hellen Licht um so schärfer hervor. In einigen Punkten ging der Redner vielleicht zu weit; wenn er nämlich der alten einfachen Steinbrücke über die Maas in Maastricht die eiserne Brücke über denselben Fluß in Rotterdam gegenüberstellte, oder wenn er meinte, daß durch einen neu errichteten Gaskessel am Weichbilde der Stadt Amsterdam die Landschaft dort verdorben würde, so verkannte er die Schönheit, die auch in so modernen Eisenkonstruktionsbauten liegen kann, wenn sie rein zweckmäßig gebaut sind und das Logische der Konstruktion offen zutage liegt. — Das ist überhaupt die Gefahr einer Bewegung, wie die des Heimatschutzes, daß sie zu leicht einer falschen Romantik zuneigt, die das Alte nur deshalb schön findet, weil es alt ist, wegen des Mehrs von Erinnerungsbildern, die es naturgemäß wecken muß, und das Neue nur deshalb häßlich, weil es neu und ungewohnt ist, unfähig die auch dem Neuen, wenn es nur logisch und aufrichtig ist, innewohnende Schönheit zu würdigen; eine moderne Lokomotive kann ebenso poetisch wirken wie eine Postkutsche aus der »guten alten Zeit« und ein rauchender Fabrikschlot braucht nicht notwendig häßlicher zu sein als eine sich drehende Windmühle. *M. D. H.*

VERMISCHTES

Zur Förderung **heimatlicher Bauweise in der Provinz Brandenburg** hat der Architektenverein in Berlin einen Ausschuß für das Bauwesen in Stadt und Land eingesetzt. Der Ausschuß will in der Mark Brandenburg dem weiteren Umsichgreifen der heute üblichen »Vorortskunst« entgegenarbeiten und sucht das Ziel durch eine umfangreiche aufklärende Tätigkeit über das Wesen der neueren Baubestrebungen und ihre Bedeutung für unser gesamtes Kulturleben zu erreichen. Hierzu werden besonders in den mittleren und kleineren Städten der Provinz Lichtbildervorträge veranstaltet und Flugblätter gemeinverständlichen Inhalts verbreitet.

Ein neuer Katalog von Whistlers radiertem Werk ist im Auftrage des Grolier-Club in New York von Edward G. Kennedy bearbeitet worden. An Vollständigkeit war das Werk von Howard Mansfield, das der Caxton-Club in Chicago 1909 herausgab, kaum mehr zu übertreffen, Kennedy beschreibt nur ein Blatt mehr. Auch die oft sehr zahlreichen Zustände der Radierungen Whistlers waren bereits von Mansfield mit äußerster Akribie bestimmt worden. Aber gerade diese Sorgfalt erschwerte die praktische Benutzbarkeit des Kataloges, da es oft unmöglich ist, nach bloßer Beschreibung die geringen Unterschiede zweier aufeinander folgender Zustände mit Sicherheit festzustellen, wenn man nicht Drucke eines jeden zur Verfügung hat. Dem hilft die neue Publikation ab, indem sie Abbildungen nahezu sämtlicher Radierungen in allen Zuständen beigibt. Rovinskys Rembrandtwerk ist bisher das einzige Beispiel einer solchen Publikation, die in jeder Hinsicht das Muster eines modernen Oeuvre-Kataloges darstellt. Bedauerlich ist nur, daß Kennedy wieder eine neue Nummernfolge einführt, so daß mit dem alten Wedmore-Katalog nun bereits die dritte Numerierung des Whistler-Werkes vorliegt. Voraussichtlich wird diese aber nun wohl die endgültige bleiben, da die großartige Publikation des Grolier-Club in keiner Weise mehr zu übertreffen sein dürfte. *G.*

Die große **Veröffentlichung der Handzeichnungen von Albrecht Dürer,** die der frühere Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts Dr. Friedrich *Lippmann*, herausgab, und die bisher in fünf Foliobänden mehr als 500 Skizzen und Studien des Meisters enthält, soll jetzt fortgesetzt werden. Ein sechster Band, der in den letzten Jahren neu aufgetauchte Blätter und auch die aus kleineren, Lippmann unbekannt gebliebenen Sammlungen, besonders Italiens enthält, befindet sich in Vorbereitung.

FORSCHUNGEN

⊙ Für das **Marienbild auf Grünewalds Isenheimer Altar** gibt *Konrad Lange* im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXXIII, Heft 2) eine neue Deutung. Er scheidet die scheinbar gleich der Kreuzigung der Außenflügel zu einem einheitlichen Bilde zusammengehende Darstellung der Innenflügel in zwei selbständige Teile und kommt so über die noch ungelöste Schwierigkeit hinweg, daß Maria innerhalb eines Bildes zweimal erscheint. Die Darstellung des linken Flügels, das Engelkonzert mit der knienden Maria, die in der Reihenfolge der Tafeln zwischen Verkündigung und Geburt steht, deutet er als »Mariä Erwartung«, wie sie etwa in dem Marienleben des Bruders Philipp des Karthäusers ausführlich geschildert wird. Übrigens entspricht die Expectatio B. M. V. wie die drei anderen Darstellungen der Reihe einem Kirchenfeste, das allerdings keines der großen und allgemeinen ist, aber doch möglicherweise von den Antonitern in Isenheim gefeiert wurde.

⊙ Das vor einiger Zeit im Pantheon zu Rom aufgedeckte **Freskogemälde der Verkündigung,** das Schmarsow entgegen anderen dem Antoniazzo Romano zuschrieb, versucht Lisa von Schlegel (in L'Arte XIII, Heft 2) neuerdings wieder als ein Werk des Melozzo da Forli zu erweisen, ohne allerdings zwingende Gründe für diese Hypothese ins Feld führen zu können.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 26. 20. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LITERATURNUMMER

Felix Graefe, *Jan Sanders van Hemessen.* Mit 28 Abb. auf 24 Lichtdrucktafeln. — Kunstgeschichtl. Monographien XIII. Leipzig 1909. Karl W. Hiersemann.

Diese im Stande der Unschuld gearbeitete Studie beschäftigt sich mit Jan van Hemessen und dem sogenannten Braunschweiger Monogrammisten. Sie kommt zu dem Schlusse, daß diese beiden Meister identisch seien. Begierig sucht man in der Schrift nach neuen Stützen für die alte, von Otto Eisenmann (der Verfasser schreibt stets: Eisemann) aufgestellte Hypothese, leider vergeblich.

Graefes Bilderlisten sind unvollständig — dies wäre zu entschuldigen — sie sind aber auch unrein, was recht gefährlich ist. Der Verfasser fügt ein Bild ein, das er selbst besitzt, mit der Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem. Van Mander beschreibt ein Bild dieses Gegenstandes, wo er von Jan Sanders spricht. Graefe erkennt den Stil des Braunschweiger Monogrammisten in seinem Bilde. Also ... eine Stütze! Soweit ich nach der Abbildung urteilen kann, ist aber der Einzug Christi keine Arbeit des Monogrammisten. Auch die Kreuztragung in der Wiener Akademie ist nicht von ihm. Auch der Hieronymus in Salzburg, von dem übrigens viele Repliken existieren, nicht von Hemessen.

Eine Vervollständigung der Listen will ich nicht geben (darauf käme es ja nicht so sehr an). Daß gerade das erste uns bekannte datierte Bild Hemessens fehlt, ein hl. Hieronymus mit der Jahreszahl 1534, ehemals in der Wiener Sammlung Strache (Auktion Weniger, Wien 1906), ist freilich schlimm, ärger noch, daß das bedeutendste und aufschlußreichste Werk, das wir von Hemessen besitzen, unter den Bildern aufgeführt wird, die dem Meister »nahestehen« (und in welcher Gesellschaft!). Ich spreche von dem Rockox-Triptychon zu St. Jacques in Antwerpen. Diesem Werke wird auch sonst übel mitgespielt. A. J. Wauters publizierte es kürzlich als »Josse van Cleve«.

Die Berliner »Goldwägerin«, die ich im Berliner Galeriewerke an das Werk Hemessens herangerückt habe, nimmt Graefe auf, indem er sich auf Schubrings »Cicerone« bezieht, die Spinettspielerin (jetzt bei Ch. L. Cardon in Brüssel), die ich öfters mit der Goldwägerin zusammen genannt habe (das steht nicht nur im Galeriewerk, das ja niemand gelesen hat, sondern auch im Berliner Katalog), erwähnt er dagegen gar nicht.

Beim Zitieren stellt der Verfasser einen Rekord in Sorglosigkeit auf. In der Liste der »Hemessen nahestehenden Bilder« findet man z. B.

Berlin:
Vielfiguriges Bild in schlechtem Zustand (Gassel?). Auktion Lepke.

Bei Lepke haben mehr als 1000 Auktionen stattgefunden, und an »vielfigurigen Bildern in schlechtem Zustand« hat's selten gefehlt.

In dieser Liste steht auch neben anderen rätselhaften Notizen:

Lissabon:
»Ein heiliger Hieronimus.« Escurial.

Die Hauptfrage steht nach der Lektüre dieser Schrift genau so, wie sie vorher stand. Alles kommt auf die Lesung des Braunschweiger Monogrammes an (das Graefe nicht einmal korrekt reproduziert) auf die Auffindung des von Hymans erwähnten Bildes, das ein ähnliches Monogramm aufweisen soll, und schließlich auf die Stilfrage, ob die nicht zu leugnende Differenz zwischen dem Monogrammisten und Jan Sanders durch den Unterschied des Maßstabs und etwa durch Zeitabstand genügend gedeutet werden könne.

Eine Klärung der Angelegenheit wird vielleicht durch Prüfung der Ausführungen zu erlangen sein, mit denen G. Glück in knapper Form eine neue Hypothese aufgestellt hat (Thieme-Becker, Lexikon I, S. 423 f. sub Jan van Amstel). Der Monogrammist sei identisch nicht mit Jan Sanders, wohl aber mit Jan van Amstel, den van Mander als einen vortrefflichen Landschaftsmaler rühmt. Die Lesung des Buchstabenknäuels in dem Braunschweiger Bilde ergibt mit vollkommener Sicherheit nur: J S V M. Dies paßt zu *Jan van Amstel* etwa ebenso gut (oder so schlecht) wie zu *Jan Sanders van Hemessen.* Das A und das L sind zweifelhaft in dem Monogramme.

Die leider nicht kontrollierbare Signatur des von Hymans erwähnten Bildes (deutlich angeblich: J H M) würde die Hemessen-Hypothese stützen können, vorausgesetzt, daß der Stil des Bildes dem Stil des Braunschweiger Monogrammisten entspräche.

Was van Mander über Jan van Amstel berichtet, paßt nicht gerade schlagend zu dem Monogrammisten. Ein schwer zu erklärender Umstand bleibt, daß die Hintergrundfiguren in gewissen Hemessen-Bildern sehr stark an die Gestalten des Monogrammisten erinnern. Hiervon ging Eisenmann aus. Beide Möglichkeiten, erstens: Jan van Amstel hat Hemessens Kompositionen die kleinen Figuren hinzugefügt, zweitens: Jan Sanders hat die Art des Zeitgenossen in den Hintergrundfiguren nachgeahmt, sind in Erwägung zu ziehen, befriedigen aber nicht recht.

Erledigt ist die Frage mit der neuen Hypothese keineswegs, und um die alte Hypothese steht's gar nicht so schlecht, wie's jetzt scheint, nachdem ein guter Advokat dagegen, ein weniger guter dafür gesprochen hat.

Friedländer.

Jan Fastenau, *Die romanische Steinplastik in Schwaben.* Mit 82 Abbildungen im Text. Eßlingen a. N., 1907. Paul Neff Verlag (Max Schreiber).

Das vorliegende Buch hält nicht ganz, was sein Titel verheißt, nach dem wir eine Geschichte der romanischen Steinplastik in Schwaben oder einen Überblick über ihre

Entwicklung zu erwarten berechtigt sind. Anstatt dessen werden — der Verfasser geht ohne irgendeine einleitende Bemerkung oder Erklärung von Absicht und Plan sogleich in medias res — lediglich die schwäbischen Skulpturen nacheinander beschrieben, im ersten Teil die »größeren Kompositionen«, im zweiten die »Einzeldarstellungen«. Der Titel hätte also wohl richtiger »Die Denkmäler der romanischen Steinplastik in Schwaben« lauten müssen.

Aber auch so würde der Begriff »Schwaben«, »schwäbisch« ohne weitere Erklärung leicht mißverständlich geblieben sein. Um das spezifisch Alemannische in der romanischen Steinplastik Württembergs, des bayerischen Schwaben, Badens, des Elsaß usw. herauszuheben und zu behandeln, wäre eine Feststellung der Kriterien alemannischer Kunst und deren Abgrenzung gegen das fränkische, bayerische usw. Kunstgebiet unerläßlich gewesen. Erst einem vergleichenden und sondernden ersten Teil hätte in einem zweiten Teil die Einzelbetrachtung folgen dürfen. Da indessen nicht festgestellt ist, was der Verfasser unter »schwäbisch« verstanden wissen wollte, so läßt sich auch nicht sagen, ob mancherlei Auslassungen (Kapitäle der Klosterkirche zu Lorch bei Schwäbisch-Gmünd, Triptychon über der Seitentür der Kirche zu Eichel, ornamentale Plastik der Burg zu Oberschüpf, Steintafel an der Kirche zu Boxthal, Großherzogtum Baden, u. s. f.) auf Absicht beruhen oder als Manko vermerkt werden müssen.

Wie in der mangelhaften Durchdringung und Anordnung des Stoffes verrät sich der Anfänger, der sich an eine seine Kräfte übersteigende Aufgabe gewagt, auch in der Behandlung des Einzelnen, bei der die kunstgeschichtliche Betrachtung, auf die es doch wohl zunächst angekommen wäre, von der ikonographischen stark in den Hintergrund gedrängt wird. Der meist wohlgelungenen Beschreibung eines jeden Denkmals folgt in der Regel lediglich die ikonographische Erklärung und schließlich an der Hand guter Literaturkenntnis die Zeitbestimmung.

Da die ikonographischen Ausführungen, auf die, wie gesagt, der ganze Nachdruck gelegt ist, auf die ikonographische Entwicklung vielfach zu wenig Bezug nehmen, im wesentlichen aus dem Physiologus schöpfen und Vergleichsmaterial aus der gleichzeitigen Kunst anderer Gebiete nur selten heranziehen, so mußte dem Verfasser manche Beziehung dunkel bleiben, wie er denn andererseits auch wohl zu allzu weit gehender Spintisiererei verführt wird. Sollten z. B. die Belsener Figuren wirklich etwas anderes bedeuten, als daß hier ein reicher Herdenbesitzer begraben liegt, sollten sie in der Tat auf allerlei heidnische Vorstellungen zurückgeführt werden müssen?

Über den Schwächen der Arbeit wollen wir aber ihre Vorzüge nicht übersehen, den Fleiß, der auf die Beschreibung und Erklärung der Denkmäler verwandt ist, die mancherlei feinen Bemerkungen und willkommenen Aufschlüsse, die dabei abfallen, und die dem Buche in reicher Fülle beigegebenen Abbildungen. Es sind dies zum Teil Herübernahmen aus dem württembergischen Kunstinventar, zum Teil auch Wiedergaben eigens für den vorliegenden Zweck hergestellter Photographien und Reproduktionen von zahlreichen Zeichnungen und Skizzen des Verfassers selbst, die zwar gelegentlich etwas an prähistorische Höhlenmalereien erinnern, aber als Notbehelfe doch gute Dienste tun. So wird in Fastenaus Buche kaum ein Werk besprochen, das nicht auch darin abgebildet wäre, und dadurch die Kontrolle des Gesagten außerordentlich und in dankenswertester Weise erleichtert. *Theodor Hampe.*

A. Mundt, *Die Erztaufen Norddeutschlands von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts.* (Kunstwissenschaftliche Studien, herausgeg. in Verbindung mit den Monatsheften für Kunstwissenschaft III.) 82 S., gr. 8° u. 27 Taf. Leipzig 1908. Klinkhardt & Biermann. M. 9.—.

Ein sehr glücklich gewählter Gegenstand. Die monumentalen Anfänge des Bronzegusses haben in der Gotik keine ebenbürtige Blüte gezeitigt. Handwerklich verflaut, lebt er nur an (Glocken und) Taufkesseln fort und das alte Sachsenland zwischen Harz, Weser und Warnow hat zahlreiche derartige Gefäße. Der Verf. ordnet sie ganz richtig nach der Art ihres Aufbaues und ihrer Träger in gewisse Typen, Pokale, Kessel mit drei Beinen (Grapen), mit Löwenreitern (nur in Bremen), mit drei oder vier Männchen, die in einer besonders reichen und interessanten Gruppe durch einen Bodenring festeren Halt bekommen, während der Dekor des Kessels durch Inschrift- und Ornamentstreifen, Reliefabdrücke und schließlich durch gotische Arkaturen belebt wird. Der Hildesheimer Typus mit vier Paradiesflüssen hat nur einen Nachkömmling, die Taufe in Rostock 1292. Einzelne Gießer bezeichnen sich inschriftlich, ein Hermannus 1310 in Ebstorf, ein Eglert in Estebrügge, ein Wilkinus 1343 in Wittenburg, 1365 in Parchim, ein Ulricus mit Taufen in Marne und Borstel ist 1325 als Glockengießer bezeugt. Aber es zeigt sich auch hier die Erscheinung, daß die Modelle und Gußformen sich räumlich und zeitlich weithin vererben. Alle die früheren Formen und Strömungen hat dann ein talentvoller Meister, »Johannes van Sassenlant«, »mester Jan van Halverstat« vereinigt, der 1327 den siebenarmigen Leuchter in Kolberg, 1331 den Ratsscheffel in Rostock goß, 1332—1344 in Lübeck ansässig die Taufe der Marienkirche 1337 und eine Duplik für Wismar, 1344 die Taufe in Kiel goß, sein Leben und seine Arbeit in Halberstadt beschloß (1350). — Der Verf., welcher in allem die tüchtige Schule Goldschmidts verrät, hätte uns einen großen Dienst durch Beigabe der faksimilierten Inschriften leisten können. Das ist doch heutzutage so einfach und würde den Glockenforschern die Möglichkeit bieten, die Ergebnisse weiterauszubauen. Unangenehm berührt die Sucht, gewisse ausländische, bald byzantinische (S. 25), bald belgische Einflüsse (S. 23) zu konstatieren. Diese Voreingenommenheit für »unser geliebtes Ausland« spricht sich S. 24 ganz naiv dahin aus, daß »auch die Tragfiguren von solcher Güte im Entwurf sind, daß sie allein schon uns an ihrer deutschen Herkunft stutzig machen müßten«. Die armen Deutschen, die damals eben die ersten Plastiker der Welt gestellt hatten! Text, Anmerkungen (mit den entscheidenden Inschriften) und Abbildungen sind voneinander getrennt, so daß man, um den jeweiligen Gegenstand zu fassen, immer an *drei* verschiedenen Stellen lesen muß. Das ist nicht die Schuld des Verfassers. Er schreibt S. 43 »*oben* in der Anmerkung«. Diese Anmerkung darf man sich *unten* S. 77 suchen. *Bergner.*

Max Geisberg, *Die Anfänge des Deutschen Kupferstiches und der Meister E S* (Meister der Graphik, Bd. II). Leipzig, Klinkhardt & Biermann, gr. 8°, 1909.

Aus der fließend und höchst fesselnd geschriebenen Einleitung dieses Buches kann der Laie einen sehr großen Gewinn haben. Sie bietet ihm nicht nur eine enzyklopädische Beleuchtung des Kupferstichs im 15. Jahrhundert, die äußerst belehrend ist, sondern eine, — was noch viel mehr wert ist, — die in ihm sicher die Lust erwecken wird, sich weiter mit diesem Stoff zu beschäftigen. Sie kann in der Tat sehr gut als Einführung in die Beschäftigung mit dem Kupferstich überhaupt gelten. Man wird orientiert über den Ursprung und die Entstehung des Materials sowie über den Bestand und die Beschaffenheit des Stiches, über dessen Verteilung in der Welt, und endlich über die

Arbeit, die die wissenschaftliche Welt bislang mit diesem Material zuwege gebracht hat. Der Verfasser betont den engen Zusammenhang des Stiches mit dem Goldschmiede- und Prägegewerbe, wenn er ihn auch nicht als Erfindung der Goldschmiede hingestellt wissen will, weil diese Fassung des Vorganges zu leicht falsche Vorstellungen erweckt. Er ist es auch, wenn ich nicht irre, der zuerst den unleugbaren Beweis erbracht hat, daß die Kupferstecher im wesentlichen ein Jahrhundert lang Goldschmiede waren, indem er die vollbezeichnete Goldschmiedearbeit eines Künstlers, von dem wir bis dahin nur Kupferstiche kannten, veröffentlichte. Auch jetzt strebt der Verfasser mit Erfolg darnach, zu zeigen, daß alle diese anonymen Meister, der ersten beiläufig 60—70 Jahre, wahrscheinlich sämtlich nur »Kupferstecher im Nebenamte«, zwar (mit einer Ausnahme) keinesfalls Maler, aber in erster Linie Goldschmiede waren und blieben.

In dem zweiten Teil, der sich allerdings ganz an die Fachwelt wendet, findet man dreizehn Rechenschaftsberichte über ebensoviele Stecher, zugleich die dreizehn (es sind eigentlich mehr, da hier der sogenannte Meister des Hl. Erasmus in mehrere Persönlichkeiten zerlegt wird) merkwürdigsten unter den Meistern der Frühzeit. Daß die Nachrichten und kritischen Zusammenstellungen auf der allerneuesten Höhe der Wissenschaft stehen, ist selbstverständlich: ist doch der Verfasser einer der Hauptbeteiligten, die diese Höhe, so weit sie eine ist, ermöglicht haben. Mit anerkennenswertem Freimut gesteht er ein, daß er eigene Ergebnisse, die er noch vor ziemlich kurzer Zeit als sehr wichtige veröffentlicht hat, heute bereits fallen lassen muß, z. B. die Stützen für die Zuerteilung des Meisters E S zur Familie Reibeisen; die Zuerteilung bleibt ihm nur noch höchst wahrscheinlich. Gerade derartige Fälle führen uns drastisch vor Augen wie wenig inneren Halt die scheinbaren Stützpunkte zu Erörterungen auf sachlichem Gebiet bei dem Kupferstich des 15. Jahrhunderts bieten. In diesem zweiten Teil, der sich wie gesagt, nicht an den Laien richtet, durfte wohl mit Recht eine Betonung der stilistischen Feinheiten und der eigentlichen Schönheiten des frühen Kupferstichs fehlen. Auch bei der Behandlung des Einzelnen bleibt der Verfasser im ästhetischen Urteil, ohne eigentlich zu unterschätzen, etwas kühl, wie einer, der sich an diesen Dingen satt gesehen hat und in vornehmer Weise Abschied von ihnen nimmt. Aber wenn er auch in mancher Beziehung abzuschließen scheint, so öffnet er auch wieder neue Wege zur Vertiefung des Studiums durch Hinweise auf Archivforschungen, Untersuchungen des Goldschmiedewesens und der Medaillen- und Münzprägung, die neuen Aufschluß bieten könnten.

Fast die Hälfte des Buches ist dem Meister E S gewidmet, mit einer kritischen Beleuchtung seiner Zeichnungen, einem schönen Versuch einer Chronologie der Stiche und einer Erörterung der technischen Entwickelung bei dem Meister. In dieser letzten Betrachtung wage ich dem Verfasser nicht beizutreten, wenn er den Schluß der Durchentwickelung Schongauer vorbehält. Ich glaube, daß die alte und auch verbreitetere Meinung, die dem E S den Ruhm vorbehält, den Kupferstich zur selbständigen Kunstweise entfaltet zu haben, also seinen recht eigenen Stil gefunden zu haben, zu Recht besteht.

Auch äußerlich stellt sich der Band durch das mit feinstem Kennersinn ausgewählte Abbildungsmaterial ganz besonders vorteilhaft dar. Wirklich auszusetzen hätte man wohl überhaupt nur die buchtechnischen Bedenken gegen die Art der Einstellungen der Anmerkungen, die, da sie alle sehr kurz sind, viel besser im Text oder wenigstens unter dem Text stünden, und gegen die Verwendung des Lichtdrucks, der selbst hier, wie immer, sich schmierig, zu schwarz und für Strichsachen durchaus ungeeignet erweist.

Im Ganzen genommen kann man den Verfasser aufrichtig zu dem schön gelungenen Werk beglückwünschen, welcher Glückwunsch sich auch auf Dresden erstreckt, das, seit es auch ihn beherbergt, nun die beiden großen Kenner des Deutschen Stichs im 15. Jahrhundert sein eigen nennt.

H. W. S.

Aachener Kunstblätter. Im Auftrage des Vorstandes des Museumsvereins zu Aachen herausgegeben von Dr. *Hermann Schweitzer*, Museumsdirektor. Heft II u. III. Verlag A. Creutzer, Aachen 1910.

Diese Blätter sind als Gabe an die Mitglieder des Museumsvereins statt der anderwärts üblichen Nietenblätter gedacht. Neben manchem, was nur ein lokales Interesse beanspruchen kann, findet man wissenschaftlich und künstlerisch Wertvolles. Das Titelblatt gibt die schöne, 1906 für das Suermondt-Museum erworbene S. Conversazione von *Francesco da Santa Croce* wieder. Über Neuerwerbungen griechischer Antiken schreibt Professor H. Hofmann. Ein ausführlicher Aufsatz unterrichtet über den neuerdings auf dem Lousberg verständnisvoll wieder aufgebauten Rokoko-Gartenpavillon des bedeutenden Aachener Stadtarchitekten *Johann Joseph Couven* (1707—1763). Über Neuerwerbungen *Rethel*scher Handzeichnungen für das Museum berichtet in zwei gut illustrierten Arbeiten Dr. Wolfgang Arnd. Weniger können wir uns über die Aufsätze von Max Schmid über den 1906 verstorbenen Aachener Bildhauer Krauß und von A. Koerfer über Albert Baur, den Düsseldorfer Historienmaler, freuen. In der Stadt Rethels sollte man etwas höhere Ansprüche stellen, als sie die Kunst dieser recht inferioren Künstler befriedigt. Höchst sonderbar berührt insbesondere die begeisterte Würdigung der Baurschen Fresken in den Ausstellungssälen der Kgl. Textilschule zu Krefeld. Der Erfindung und auch der Farbe nach sind sie von einer Banalität, die einem den Genuß an den herrlichen Geweben der berühmten Sammlung verekeln kann. Schon die zahlreichen Abbildungen, die leider in den Heften enthalten sind, können von dem Tiefstand einer solchen Historienmalerei überzeugen. Wir fürchten, Rethels wahre Bedeutung wird auch heute noch nicht in Aachen verstanden. Ihn lieben, heißt sehr unbarmherzig gegen solche Freskokünstler sein, die in unberechtigter Weise seinen Namen auf ihr Banner schreiben! Das Wertvollste, was in den Heften enthalten ist, sind Schweitzers Berichte über die Tätigkeit des Museumsvereins und die Anschaffungen des Suermondt-Museums. Durch die Erwerbung der Kölner Sammlung Moest ist die Skulpturensammlung zur größten aller städtischen Museen geworden. Eine Reihe von gut ausgewählten Abbildungen nach Werken der Kölner, Kalkarer, der westfälischen und oberdeutschen Schulen veranschaulicht den Wert dieser Sammlung, die nach Fertigstellung der großen offiziellen Publikation und der Beendigung der Aufstellungsarbeiten hier noch eine besondere Besprechung finden soll.

Walter Cohen.

Hartmann Grisar, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz.* Mit einer Abhandlung von *M. Dreger* über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Freiburg 1908, Herdersche Verlagsbuchhandlung. 10 M.

Es war ein großes Ereignis, als 1902 zum ersten Male seit fast vier Jahrhunderten, d. h. seit Leo X., der Schatz der einstigen Papstkapelle im Lateran, der Sancta Sanctorum wieder geöffnet wurde. Vorzüglich den Bemühungen H. Grisars aus Innsbruck, des Autors der Geschichte der Päpste, verdanken wir es und derselbe gibt hier in einem vorzüglich illustrierten Buch eine sehr sorgfältige und eingehende archäologisch-kunsthistorische Abhandlung, indem er die Seidenstoffe einem der besten Kenner auf diesem

Gebiete, M. Dreger in Wien, überläßt. Gewiß hatte man mehr zu finden gehofft. Aber das, was noch da war, ist zum Teil allerersten Ranges. Der Autor geht ganz sachlich-historisch vor, indem er zunächst die Entstehung der Kapelle, des letzten Restes des großen Lateranspalastes, der einstigen durch Sixtus V. abgetragenen Papstresidenz, bespricht. Dies Oratorium S. Laurentii, zuerst unter Stephan III. (768—72) erwähnt, unter Leo III. die größte Reliquienstätte Roms, erhielt unter Nikolaus III. (1277—80) einen Neubau, den ein Magister Cosmatus ausführte. Der Raum, mit gotischen Blendgalerien, Fenstern und Spitzbogen geschmückt, wird durch ein Kreuzgewölbe bedeckt. Die Fresken der Wände (Heilige), wie der Decken (vier Evangelistensymbole) aus dem Ende des 13. Jahrhunderts haben durch Restaurationen gelitten. In den Bogenflächen sind Fresken von Marterszenen verschiedener Heiliger in der Art der Cavallini. Dazu kommt ein Gewölbemosaik mit dem Kopf Christi im Rund aus dem 9. Jahrhundert. Das berühmte Bildnis Jesu Christi »acheropoicita« (nicht von Menschen gemalt) genannt, ein auf Holz im 6. Jahrhundert gemaltes Bild eines sitzenden Christus, wurde durch Innocenz III., also um 1200, mit einer Silberverkleidung versehen. Eine noch antikisierende Ornamentik, wie Relieffiguren aus dieser Zeit, ferner an den Seitenteilen andere Figuren kurz nach 1405 sind sehr interessant schon als sicher datierbare Stücke. Die römische Kunst steht da freilich bedeutend hinter Florenz zurück. Eine Bronzetür unter dem Altar mit den Köpfen des Paulus und Petrus, von Innocenz III. und Nikolaus III. weisen schon auf die große Restauration des Baues unter Nikolaus. Damit kommen wir zu dem Schatzschrein, der aus Zypressenholz schon von Leo III. (also ca. 800) gestiftet wurde — ein historisch hervorragendes Stück von wunderbarer Erhaltung. Unter den Hauptwerken dieses Schatzes ist zuerst ein goldenes Emailkreuz mit der großen Kreuzesreliquie zu nennen, unter Sergius I. (687—701) in St. Peter gefunden. Bei dem vollkommenen Fehlen von guten Mosaiken oder Emailstücken aus der älteren christlichen Kunst ist die Datierung sehr schwer. Die fast plumpe Schwere der Proportionen der Figuren, die kräftigen, fern von jedem byzantinischen Schematismus glänzenden Farben (auf grünem Grund warme Töne), endlich die großen Zellen dieses Emails machen eine frühe Entstehung oströmischer Hand im 6. oder 7. Jahrhundert wahrscheinlich. Sicher einige Jahrhunderte später sind die Reliefszenen des Silbernen Behälters, die stark byzantinische Einflüsse zeigen (9. Jahrhundert). Das andere »goldene Gemmenkreuz« des Schatzes erscheint in seiner gleichnamigen Form und den strengen Ornamenten noch älter zu sein, jedenfalls älter als das bisher älteste bekannte Kreuz, das des Kaisers Justin I. (565—78). Diese silbernen Behälter zu diesem Kreuz ließ Papst Paschalis I. (817—24) anfertigen. Es ist wegen der sicheren Datierung besonders wichtig, ebenso wie das Reliquiar des hl. Prassedis unter dem gleichen Papst angefertigt; wir haben hier ein Prachtstück feinster byzantinischer Technik vor uns. Das sind die Hauptschätze; ein ovaler Reliquienschrein des 5.—6. Jahrhunderts, eine Niellodose aus dem 11., ein Messingbehälter aus dem 12. Jahrhundert, ein Holzkästchen mit sehr schweren byzantinischen Malereien aus dem 10. bis 11. Jahrhundert, ein anderes mit weniger guten Malereien, eine heidnische Elfenbeinpyxis, eine Elfenbeintafel mit der Heilung des Blindgeborenen aus dem 6. Jahrhundert u. a.

Von Bedeutung sind endlich einige herrliche orientalische Seidenstoffe, über die M. Dreger eine ausführliche Abhandlung beifügt. Das schönste Stück, sehr delikat in den Farben, die Verkündigung der Maria (in sehr schöner farbiger Reproduktion wie auch das Emailkreuz und die Prassediskapsel gegeben) erklärt er als ein Meisterstück byzantinischer Textilkunst (ca. 7. Jahrhundert). Ein wunderbarer Stoff mit einer Löwenjagd geht auf orientalisch-sassanidische Vorbilder zurück und mag in den ersten Jahrhunderten n. Chr. entstanden sein. Die stark stilisierten Löwenpaare auf einem anderen Stück erinnern an ostasiatische Bildungen und sind etwa aus dem 7. Jahrhundert. Ebenfalls ostasiatisch muten den Autor realistisch stilisierte Hähne auf einem anderen Stoff an. Buddhistische Einflüsse drangen durch den Import der Seide aus China schon in die antike griechisch-römische Welt. Jedenfalls gibt die außerordentlich sorgfältige, kunsthistorische Besprechung bei glänzender Publikation den bedeutenden Werken rechte Würdigung. *Fritz Knapp.*

M. van Notten, *Rombout Verhulst sculpteur, sa vie et ses oeuvres.* Traduit en français pur Mme. Marie Mijk. Avec 55 planches en héliotypie. La Haye, 1908. Mk. 60.—

Der Verfasser tritt unendlich bescheiden auf. Er nennt sein Buch — einen Folioband von mehr als hundert Seiten — »ces pages« oder »cet aperçu«. Diese Bescheidenheit macht es einem etwas schwer, von den Mängeln dieser Arbeit zu sprechen. Doch sind diese zu sehr prinzipieller Art, als daß mit Schweigen über sie hinweggegangen werden könnte.

Unsere heutige geringe Kenntnis der holländischen Plastik, meint van Notten, erlaube noch nicht in der Kunst Verhulsts mit Sicherheit das Persönliche vom dem Allgemeinen zu unterscheiden und so begnügt er sich mit einer Festlegung von Daten und einer rein deskriptiven Behandlung der Werke. Ich glaube nicht, daß so große Zurückhaltung erforderlich war. Nach so viel aufgewandter Mühe hätte die Ernte schon etwas reicher sein können. Auch trotzdem Bedeutung und Eigenart der Vorgänger und Zeitgenossen, besonders Hendrik de Keyzers und Artus Quellinus, noch nicht in ihrem ganzen Umfange erkannt sein mögen, hätte sich doch wohl etwas mehr über Wesen und Art Verhulsts aussagen lassen. Der ganz primitiven Monumentenbeschreibung aber, auf die sich der Verfasser im wesentlichen beschränkt — »die Rechte hält den Kommandostab, die Linke ruht auf der Brust usw.« — muß man hier neben den ausgezeichneten Phototypien, die alle Einzelheiten deutlich erkennen lassen, jegliche Berechtigung bestreiten.

Gewiß, es fallen ab und zu Bemerkungen über den »Sentiment plutôt naturaliste Verhulsts«, über den »goût qui régnait à son époque«. Aber wem ist mit so vagen Andeutungen gedient?

Viele Fragen stellen die zahlreichen großen Grabmäler, die Verhulst geschaffen hat. Van Notten sagt uns wenig mehr, als daß der Künstler von der zu seiner Zeit üblichen Form kaum abgewichen ist. — Gerade an diesen umfangreichen Werken läßt sich die Eigenart Verhulsts, aus der Vorzüge, wie Schwächen resultieren, gut fassen. Kühl, sachlich und sauber war Verhulst. Die Büsten oder liegenden Figuren der Toten sind stets das Beste. Er charakterisiert fein, schlicht, maßvoll, er übertreibt nie. Die technische Behandlung ist von peinlicher Sorgfalt. Mit der gleichen Sauberkeit ist das Ornamentale gearbeitet, Putten, Fahnen, Waffen, Wappen, Girlanden und was sonst noch die Wand hinter dem Sarkophag schmückt. Aber bei dem Arrangement dieses pomphaften Dekorationsapparates wird nun aus der sauberen Korrektheit unerträgliche Pedanterie. Rechts acht Wappen, links acht Wappen, rechts drei Fahnen, links drei Fahnen; ragen dort zwei Lanzenschäfte hervor, müssen zwei andere hier genau so weit vorragen. Die Symmetrie ist oberstes Gesetz. Man glaubt in einem preussischen Zeughaus zu sein.

Noch schlimmer ist, daß all diese Trophäen von der Hauptsache, von dem Sarkophag mit der Statue des Toten

ablenken. Die Aufmerksamkeit des Künstlers war so sehr auf die saubere Durchbildung aller Teile gerichtet, daß er die große Wirkung des Ganzen vergaß, die ja nur möglich wird bei einer Unterordnung des Nebensächlichen unter das Wichtigste. Ganz ungebührlich und ohne echte Beziehungen zu dem eigentlichen Grabmal macht sich das Ornament an der Wand breit. Ist diese architektonisch gegliedert, — was durchaus nicht die Regel ist; bisweilen sind Putten, Wappen und Girlanden höchst krude an die nackte Kirchenwand »angenagelt« — so nimmt diese Gliederung nicht recht auf den Sarkophag Bezug. Kurz, es kommt nicht zu einer wirklichen Einheit. Nur das Grabmal des Admiral de Ruyter in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam macht eine Ausnahme. Van Notten meint nun gerade von diesem, daß es nicht zu den Meisterwerken des Künstlers gehöre, die Ausführung verrate weitgehende Mitarbeit von Gehilfen. Ich denke aber, daß bei derartigen monumentalen Aufgaben die wirkungsvolle Gesamtkomposition wichtiger ist, als die Vorzüglichkeit der Teile.

Ein äußerer Umstand mag mitgewirkt haben, dem Ruyterdenkmal einen geschlossenen, architektonischen Charakter zu geben. Das Monument war nicht an eine Wand der Kirche anzulehnen, sondern in den Chor, an die Stelle des früheren Hochaltars zu setzen. Ein freier Aufbau wäre hier am passendsten gewesen, doch Verhulst blieb bei dem Schema des reliefmäßig vor der Wand ausgebreiteten Grabmals. Nun war diese Wand erst zu schaffen, und zwar gleichzeitig mit dem Denkmal. Das begünstigte die Einheitlichkeit der Konzeption. — Die Art, wie Verhulst seine Wand in drei Interkolumnien des gotischen Chors setzt, ist freilich beleidigend rücksichtslos. Aber der Aufbau an sich hat sehr gute Eigenschaften. Wohltuend wirkt die klare Unterscheidung zwischen den konstruktiven Gliedern, Sockel, Säulen, Pilaster, Gebälk, die aus dunkelrotem Marmor gefertigt sind und den Flächen und den plastischen Schmuck, die weiß gehalten sind. — Bei anderen Werken ist die Disposition des verschiedenfarbigen Materials einigermaßen konfus. — Klug ist die energische Konzentration des plastischen Schmucks auf die Mitte, die ruhigere, zurückhaltende Dekoration der Seiten.

Van Notten nennt Verhulst gelegentlich den größten holländischen Bildhauer seiner Zeit. Aber Verhulst ist doch nur als Bildhauer groß, gemessen an anderen Holländern. Sein Bestes, eine starke Begabung für das Porträt ist ja keine spezifisch bildhauerische Qualität. Am wenigsten im Holland des 17. Jahrhunderts. *Hadeln.*

American Journal of Archaeology Vol. XII. 1909 Number 1, 2, 3.

Das erste Heft des Jahrgangs 1909 des Organs des amerikanischen archäologischen Instituts beginnt mit einem Nachruf auf den Ende 1908 verstorbenen Graecisten John Henry Wright, dem die klassisch-archäologischen Studien, die jenseits des Ozeans getrieben werden, viel zu verdanken haben. — Zwei etruskische Bronzespiegel, im Besitz des Latin Department der Universität Pennsylvania, werden von John C. Rolfe veröffentlicht; der eine, aus Fidenae, trägt eine noch mehrfach vorkommende Darstellung »Peleus ergreift Thetis am Arm«, wobei Thetis mit großen Flügeln erscheint, was wohl noch auf solchen Spiegeln, aber sonst nur sehr selten vorkommt. Der andere Spiegel aus Fescennium oder Falerii ist, was die eingravierte Szene betrifft, nicht ganz unzweifelhaft echt: in einem mit einer Blattgirlande umgebenen Raum sitzen die Dioskuren, während in ihrer Mitte ein mit einer Krone geschmückter Mann steht. Vielleicht sind aber drei Kabiren dargestellt; die Blattgirlande ist ganz einzigartig auf solchen Spiegeln. — Der Aufsatz von Jesse Benedikt Carter »Der Tod des Romulus« hat zwar großes historisches und kulturgeschichtliches, aber kein kunsthistorisches Interesse. — David M. Robinson veröffentlicht einen im Besitz der John Hopkins-Universität befindlichen, 1907 in Rom gekauften Oinophoros, eine zweihenklige Amphora aus rotbraunem Ton, die auf jeder Seite eine männliche Figur, Castor und Pollux mit Pilleus und Chlamys neben einem Pferde stehend, in erhabener Arbeit trägt. Die Vase ist römische Arbeit und die Dekoration eine Weiterbildung eines griechischen Vorbildes aus dem 4. bis 3. Jahrhundert vor Chr.; die Amphora ist besonders merkwürdig, weil sie die Vasenform »Oinophoros« durch allerdings in etwas späterer Zeit eingekratzte Inschrift auf dem Boden festlegt. — A. L. Frothingham kommt, unabhängig von Rizzo und Amelung (Röm. Mitt. 1907), zu der Überzeugung, daß ein als antik angesehenes Relief in den Uffizien (anscheinend Darstellung von Eheschließungsriten unter den Auspizien der Juno Pronuba) ein Renaissancewerk ist und zwar keine Kopie eines erhaltenen römischen Werkes, sondern ein »Potpourri«, durch das ein kaiserliches Opfer zusammengestellt werden sollte. — Ch. Hülsen weist kalendermäßig nach, daß der Brand von Rom unter Nero in einer Vollmondnacht ausgebrochen ist, also einem Zufall seine Entstehung verdanken muß, da sich doch Verschwörer höchst wahrscheinlich nicht eine Vollmondnacht im Juli in ihrer glänzenden Helle zu solchem Unternehmen ausgesucht haben würden. — In der Jahresversammlung des amerikanischen archäologischen Instituts zu Toronto (28. bis 31. Dezember 1908) wurden eine Anzahl kunstgeschichtlich wichtiger Vorträge gehalten, die das Journal im Auszug wiedergibt, und deren Titel, soweit sie nicht noch im A. J. A. veröffentlicht sind oder werden, wiederholt werden sollen: ein jüdisches Siegel mit Darstellung des Abrahamopfers in der New York Public Library; ein unpubliziertes Euripidesporträt im Kaiserl. Museum zu Konstantinopel; der Tempel von Soleb in Nubien, eine neue Form ägyptischer Architektur (hohe Säulenkolonnade in der Mitte ohne Seitenhallen und Seitenflügel); neue Beobachtungen über »Widening refinement« in der Kathedrale von Amiens (bei mittelalterlichen Kirchen und Kathedralen divergieren die vertikalen Linien des Schiffes nach oben); die Entdeckung des Sarkophages des Marcus Aurelius (nämlich der kolossale Porphyrsarkophag der Kaiserin Helena im Vatikan — Helbig I^2, 326 — war ursprünglich der des Marcus Aurelius); Darstellungen aus dem Johannes-Evangelium in den Katakomben; Fragmente eines Reliefs mit präpergamenischem Gigantenkampf aus Korinth. — Die üblichen, wegen ihrer Brauchbarkeit so oft schon gerühmten »Archaeological News« für Juli—Dezember 1908 machen den Schluß des interessanten Heftes. — Aus dem 2. Heft sei ein Aufsatz von Mary Hamilton Swindler über eine in Philadelphia befindliche Kylix, auf der Nikosthenes als Verfertiger genannt ist, und die der Gruppe der Werke des Meisters der Penthesilea-Schale zuzuweisen ist, erwähnt. — Ebenfalls in Philadelphia, im Privatbesitz, ist ein 1908 in Sparta gefundener, stark zerstörter Marmorkopf, ein Herakles, den William N. Bates der Skopasischen Schule zuschreibt. — Esther Boise van Deman behandelt die Überreste der sog. Flavischen Rostra auf dem römischen Forum, in denen verschiedene Bauperioden unterschieden werden. — In dem zuletzt eingetroffenen Juli-Septemberheft 1909 sind die Ausgrabungen von Mochlos besprochen, von denen an dieser Stelle schon die Rede war. — Elizabeth M. Gardiner setzt dann den im 2. Heft begonnenen Bericht über die bei den Ausgrabungen von Corinth gefundenen Skulpturen fort; und endlich kommt auch die spätere Kunst in einem Aufsatz von Allan Marquard zu Wort, der in einem Terrakotta-Altar des Palazzo Episcopale zu Pescia das

früheste glasierte Terrakottawerk der Robbia-Schule sieht. — Auch Heft 2 und 3 bringen die übersichtlichen »Archaeological News«. *M.*

Ein neues Buch über die Bildschnitzerei von Antwerpen. M. Jean de Bosschère hat es für angebracht gehalten, eine Menge Notizen, meistens aus zweiter Hand stammend, unter dem Titel »*La Sculpture Auversoise aux XVe et XVIe siècles*« (Collection des grands artistes des Pays Bas. Bruxelles, Van Oest & Co.) herauszugeben. Man müßte ein zusammenfassendes Werk über diese so wichtige Bildschnitzerschule, sei es noch so kurz, mit der größten Freude begrüßen. Leider ist diese an dem vorliegenden Buch nicht ungetrübt. Selten wird man ein Buch noch in die Hand genommen haben, das so sehr verworren ist wie dasjenige des M. de Bosschère. Er fängt mit »les Origines« an. Man würde da eine Besprechung der frühesten Erzeugnisse der Antwerpener Bildhauer erwarten. Diese sind ja vor dem 15. Jahrhundert äußerst selten, immerhin sind einige Stücke erhalten, und man könnte Bildwerke aus den Nachbarstädten, wie Lier, heranziehen. Anstatt dessen bringt unser Verfasser ganz unklare und schwer zu kontrollierende ethnographische und historische Betrachtungen über die belgische Rasse. Interessant und nützlich sind dagegen seine Ausführungen über die Organisation der Bildschnitzer während des 15. Jahrhunderts, die Kontrolle, die von Amts wegen über die Qualität der fertigen Kunstwerke ausgeübt wurde, und über die gegenseitigen Beziehungen der Maler und Bildschnitzer. Jeder, der auch nur einigermaßen sich mit der Skulptur der Niederlande während des 15. und 16. Jahrhunderts beschäftigt, weiß, wie kompliziert da noch alles liegt, wie wenig sichere Kenntnis wir von den Bildschnitzern der Antwerpener Schule besitzen. An Denkmälern fehlt es nicht, denn diese Schule war sehr ausgiebig tätig; bis nach Spanien, Schweden und der Schweiz wurden ihre Erzeugnisse ausgeführt. Da wäre nun verdienstvoll gewesen, die erhaltenen Denkmäler zu gruppieren, sie chronologisch zu ordnen und den Versuch zu machen, die fragmentarisch erhaltenen Stücke zusammenzustellen, Aufgaben, denen M. Joseph Destrée, der Konservator am Musée du Cinquentenaire in Brüssel, in seiner »Étude sur la sculpture brabançonne«, Brüssel 1894, in einer bewunderungswürdigen Weise gerecht geworden ist, von denen M. de Bosschère jedoch kaum Kenntnis zu nehmen scheint. Die 33 Abbildungen, von denen viele aus dem Antwerpener Steen stammende Kunstwerke darstellen, bilden den wertvollsten Teil des Buches. Bloß um die wissenschaftliche Methode des M. de Bosschère zu zeigen, will ich hier noch erwähnen, daß er p. 140 von den »petites peintures (attribuées à Simone Memmi) au Musée d'Anvers« und von »peintres comme Matteo di Giovanetto« spricht. *B.*

Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Bd. I: Renaissance. Mit 430 Textillustrationen und 59 Beilagen. München, Albert Langen. Originalband. M. 25.—. Dasselbe, Ergänzungsband (Privatdruck). Mit 257 Illustrationen u. 30 Beilagen. Originalband.

Bei dem Bestreben, in den historischen Entwicklungsgang der Gesellschaft einzudringen, ist dem Verfasser die Karikatur mit als ein Mittel erschienen, um mit ihrer Hilfe die Kulturgeschichte zu rekonstruieren. Deshalb fällt auch die vorliegende Sittengeschichte nicht aus dem Charakter seiner übrigen Werke heraus. Die Karikatur übertreibt, aber indem sie es tut, läßt sie den Kern der Sache aufs deutlichste hervortreten. Daher gebührt ihr in einer Sittengeschichte ein hervorragender Platz. Tüchtige Kenntnis der Quellen und des Materials, das sich zum großen Teil im eigenen Besitz des Verfassers befindet, der über eine der reichsten Karikaturensammlungen in Privatbesitz verfügt, zeigen sich in jedem Kapitel. Hier interessieren in erster Linie die kunsthistorischen Exkurse, wie beispielsweise im zweiten Abschnitt der Aufsatz »Über das physische Schönheitsideal der Renaissance«. Schon allein das außerordentlich reiche Illustrationsmaterial, das Fuchs zusammengebracht hat, (in dem ersten Bande 489 und im Ergänzungsbande dazu 287, zum großen Teil ganzseitige, zum Teil auch farbige Abbildungen) machen diese Bände zu wertvollen Nachschlagewerken. Neben Wiedergaben von seltener reproduzierten Gemälden eines Lucas van Leyden, Jan Steen, Jan van Hemessen, P. Aertsen, C. von Everdingen, Lukas Cranach, Hans Francken, Kornelius Holstein, Hans Bock, Jacob Duck und anderer sind es vor allem eine Reihe kulturhistorisch interessanter Holzschnitte von H. S. Beham, Hans Baldung Grien, Nikolaus Meldeman, Lukas Cranach, Hans Burgkmaier, sowie Kupferstiche von H. Goltzius, B. Spranger, Aldegrever, M. Greuber, Michel Herz, Crispin de Passe, Nicolas Nelli, Annibale Carracci usw., die wegen ihrer meist sehr großen Seltenheit schwer zugänglich sind und hier nun in sehr gelungenen Reproduktionen vorgeführt werden. Es muß überhaupt betont werden, daß der Verlag die größte Mühe auf eine äußerst sorgfältige Wiedergabe aller dieser seltenen Blätter gelegt hat, es sei hier beispielsweise auf die Reproduktionen der kolorierten Holzschnitte aus den Trachtenbüchern von Weigel und Jost Amman, und den »Trostspiegel« mit den Holzschnitten des Hans Weiditz, auf andere farbige Holzschnitte anonymer Meister der Renaissance-Zeit sowie auf die Wiedergabe der Federzeichnungen von Nicolaus Manuel hingewiesen. Wer Studien über das Schönheitsideal der Frau des 16. Jahrhunderts machen will, findet in den Bänden reichlichen Stoff dazu. Die bildenden Künste, speziell die Malerei und Zeichnung, bilden mit das wichtigste Dokumentenmaterial für eine Sittengeschichte und dieses Material ist, kritisch gesichtet, ausgiebig herangezogen worden. Wichtig sind hier vor allen Dingen auch die Wiedergaben der volkstümlichen Kunst, der fliegenden Blätter, Kalender, Schwankbücher, Stammbücher usw. Die Sammler derartiger Kuriosa wissen aus eigener Erfahrung, wie selten derartige Produkte geworden sind und mit welch hohen Preisen die Originale bezahlt werden. Da diese Erzeugnisse der Volkskunst stark gelesen und benutzt wurden, so sind sie mit wenigen Ausnahmen untergegangen. Von den für die wohlhabenderen Klassen berechneten Erzeugnissen hat sich erklärlicherweise ungleich mehr erhalten. Von den Stichen und Schnitten der Kleinmeister sind zahlreiche zur Illustration herangezogen worden, da sie kultur- und sittengeschichtlich von größtem Werte sind. Fuchs glaubt in diesem Buche manchem Künstler eine größere Bedeutung zusprechen zu müssen, als ihm bis jetzt im allgemeinen zuerteilt wird. So wird nach seiner Ansicht Peter Flötner und besonders dessen Holzschuher-Pokal, der vor einigen Jahren für 60000 Mark vom Germanischen Museum erworben wurde, noch immer nicht genügend gewürdigt. — Der Ergänzungsband, der im Bild und Textmaterial das vorführt, was durch allzu große Drastik und Deutlichkeit ungeeignet erscheint für das Hauptwerk, dessen Verbreitung für den weiteren Leserkreis berechnet wurde, ist für den öffentlichen allgemeinen Verkauf vom Verleger nicht bestimmt. — Die Benutzbarkeit der Bände wäre wesentlich erhöht worden, wenn ihnen ein möglichst umfassendes Personen-, besonders ein Künstlerverzeichnis beigegeben worden wäre. Hoffentlich holt der Verfasser das in Gestalt eines Gesamtregisters nach Erscheinen des letzten Bandes nach. — Das gesamte Werk ist auf drei Bände und drei Ergänzungsbände berechnet. *S.*

Volkstümliche Kunst aus Schwaben. Im Auftrag der Kgl. Württemb. Zentralstelle für Gewerbe und Handel herausgegeben von *Paul Schmohl* unter Mitwirkung von *E. Gradmann.* XVI u. 106 S. mit ca. 500 Abb. Eßlingen 1908. P. Neff (M. Schreiber). Geb. M. 25.—.

Dieses Prachtwerk wird jeden Kunstfreund mit Entzücken erfüllen. Der Reichtum des Schwabenlandes an hervorragenden Denkmälern ist fast sprichwörtlich. So dicht wie am Mittelrhein und am Harz liegen hier die Brennpunkte mittelalterlicher Kunst und Kultur beisammen, Klöster, Burgen, Reichsstädte, Residenzen und reiche Dörfer. So weit und tief wie sonst fast nirgends ist hier die künstlerische Durchbildung des Bauwesens gediehen, daß selbst reine Nutzbauten, Speicher, Mühlen, Brücken, Brunnen, Tanzplätze unter breitästiger Dorflinde, Weinbergsmauern usw. den ungesuchten Reiz des Schönen tragen. Aber die meisten dieser Stätten liegen weit ab von den üblichen Reisewegen, zumal des Norddeutschen. Selbst wer als Tübinger oder Stuttgarter Student einen guten Teil Schwabens durchwandern durfte, wird hier Städte und Schlösser mit vornehmen Denkmälern finden, deren Namen er nie gehört hat. Es ist der Vorzug dieser Sammlung, die bürgerliche Kunst Württembergs in musterhaften Aufnahmen den eigenen Landsleuten und dem weiteren Kreise von Liebhabern vor Augen zu stellen. Begreiflicherweise tritt die rein kirchliche Kunst, namentlich die der inneren Ausstattung zurück. Aber was in Stadt und Land, auf öffentlichen Plätzen und heimlichen Winkeln, vor hochragenden Burgen und auf idyllischen Dorfstraßen an malerischen Reizen zu gewinnen war, das ist hier mit feinem Geschmack zusammengestellt. Es ist kaum ein Zweifel, daß der nächste Zweck, Baumeistern, Handwerkern und Kunstbeflissenen die heimatlichen Vorbilder echter Volkskunst zu bieten, sich reichlich erfüllen wird. Auch die Wissenschaft wird manche bisher unbeachtete Erscheinung zu buchen haben. Ich denke aber, daß vornehmlich die Maler sich reizen lassen, diesem fast völligen Neuland, dem schon P. W. Keller-Reutlingen die köstlichsten Bilder abgerungen hat, nahezutreten. Denn was wiegen schließlich alle römischen Veduten gegen die landschaftlichen und architektonischen Werte der Heimat Schillers und Uhlands? *Dr. H. Bergner.*

Théodore Duret, *Edouard Manet. Sein Leben und seine Kunst.* Deutsch von E. Waldmann. Preis broschiert Mk. 30.—, elegant gebunden Mk. 35.—. (Paul Cassirers Verlag, Berlin, 1910.)

Durets Manetbiographie ist das Werk eines Freundes, der jahrelang in persönlichem Verkehr mit dem Künstler und seinem Kreise gestanden hat. So ist diese Lebensbeschreibung ein Quellenwerk geworden von unschätzbarer Bedeutung für die Kenntnis der Manetschen Kunst. Wir hören von der Entstehung der Hauptwerke und ihren Schicksalen in den verschiedenen Ausstellungen im Salon und bei den Refüsierten und in den privaten Veranstaltungen, zu denen sich Manet gezwungen sah. Wir wohnen den Sitzungen bei, in denen das Porträt des Verfassers entstand, und hören, wie das Stilleben neben der Figur erst nachträglich und stückweise hinzugemalt wurde, eine Mitteilung, die auf die Kompositionsweise des Künstlers ein helles Schlaglicht wirft. Und schließlich gibt Duret einen Katalog des malerischen Oeuvres Manets, der das Buch vollends zum Muster einer modernen Künstlerbiographie macht. Wir besitzen in Deutschland nur ein ähnliches Werk, das Buch von Mayr über Leibl, es ist das einzige, das sich Durets Manet an die Seite stellen läßt.

Im Biographischen allerdings erschöpft sich die Bedeutung des Buches, eine kritisch-ästhetische Würdigung wird man vergeblich suchen. Die Darstellung der künstlerischen Entwicklung Manets, die gar nicht leicht zu fassen ist, steht noch aus, wie überhaupt das Schicksal seiner Kunst ein höchst merkwürdiges gewesen ist. Dem steten Kampf um Anerkennung seines künstlerischen Wollens, den er zu Lebzeiten zu führen hatte, und den Duret so packend zu schildern weiß, folgte auch nach dem Tode ein Ruhm nur im engeren Kreise der Gleichgesinnten, und noch ehe ein breiteres Publikum zu seinen Werken erzogen werden konnte, stand auf der Fahne der Jüngsten ein neuer Name, in den Pariser Ateliers galt nur noch der eine Cézanne. So war es möglich, daß ein Sammler, der eine glänzende Reihe der bedeutendsten Werke Manets in seinem Besitz vereinigt hatte, sich von seinen Schätzen trennte, um Platz für Cézanne zu schaffen, daß seine Sammlung von einem Händlerkonsortium, dem Paul Cassirer angehört, angekauft und zuerst in Berlin ausgestellt werden konnte, wo die Hauptwerke in kürzester Frist zu außerordentlich hohen Preisen verkauft waren. Die Zeit wird kommen, da man in Frankreich diese Geringschätzung bereuen wird, und wenn man nach 100 Jahren eine Ausstellung des französischen 19. Jahrhunderts veranstaltet, dann werden vielleicht ebenso die Franzosen nach Deutschland kommen müssen, wie sie jetzt kamen, um die Watteaus zu bewundern, die Friedrich der Große ihnen entführte.

Diese Wertschätzung, die Manet gerade in Deutschland gefunden hat, erklärt es, daß man es unternehmen konnte, Durets Biographie in einer deutschen Übertragung neu erscheinen zu lassen, die man um so freudiger begrüßen wird, als die französische Originalausgabe, die in beschränkter Auflage erschienen war, längst vergriffen ist, und die deutsche Ausgabe zudem weit reicher und besser illustriert ist. Zu bedauern ist nur, daß ein Verzeichnis der Abbildungen fehlt, sowie auch jede Bezugnahme auf diese in dem Katalog der Gemälde, so daß man darauf angewiesen ist, nach den Unterschriften, die auch nicht in allen Fällen mit den Bildertiteln des Katalogs übereinstimmen, die näheren Angaben in diesem mühsam zu suchen. Auch rechtfertigt es sich nicht, daß die Zeichnungen und Stiche, die abgebildet sind, ohne jede Unterschrift blieben. Die textlichen Änderungen beziehen sich nur auf das Schlußkapitel, das nicht mehr »En 1900«, sondern »Im Jahre 1909« überschrieben ist, und auf den Katalog, in dem zu einer Reihe von Bildern, die inzwischen ihren Besitzer gewechselt haben, die betreffenden Angaben verändert sind. Leider bleibt für mehr Bilder als früher der jetzige Aufbewahrungsort unbekannt, auch fehlt es nicht an einzelnen Ungenauigkeiten gerade in diesem Punkte. *Glaser.*

B. Hanftmann, *Führer durch den Magdeburger Dom.* Im Auftrag des Magdeburger Architekten- und Ingenieurvereins bearbeitet. Magdeburg 1909, bei E. Baensch jun. 112 Seiten, mit 39 Lichtdrucken, mehreren Grundrissen und Textabbildungen. 8°. Preis 2,50 Mark.

Der »Führer« ist aus Anlaß der vor 700 Jahren erfolgten Grundsteinlegung des jetzigen Domes erschienen und soll, wie der Verfasser selbst sagt, in erster Linie »den weitesten Kreisen« Dienste leisten. Indessen ist die Baubeschreibung so unklar und so mit technischen Ausdrücken, selbst sehr entlegenen oder frei erfundenen gespickt, daß ein Laie das Buch ohne wirkliche Belehrung über die Baugeschichte des Doms aus der Hand legen wird. Der Verfasser hat auch die Manie, *alles,* was überhaupt an und im Dom an Kunst geleistet ist, fremden, besonders ausländischen Einflüssen oder gar Händen zuzuweisen, so daß von deutscher, geschweige denn von sächsischer Kunst so gut wie nichts übrig bleibt. Spaßhaft ist es, daß

er an einer Stelle (S. 5) doch eine »nahezu einheimisch zu nennende Art der Prämonstratenser« anerkennt, und daß gerade diese, wenn überhaupt, so doch jedenfalls am Mageburger Dom *nicht* existiert. Wenn wenigstens die *Baugeschichte* in ihren bedeutungsvollen Abschnitten von H. klar erkannt wäre! Und nun vollends die Plastik, die im Dom trotz aller der Stürme, die verheerend über ihn dahingegangen sind, in so reichem Maße erhalten ist. Wohl dem Stück, das das Jahr seiner Entstehung trägt. Aber sonst ist so gut wie keines von H. zeitlich richtig angesetzt, und, anstatt daß sich der Verfasser in seiner gänzlichen Hilflosigkeit dem Stil der Skulpturen gegenüber wenigstens an Wilh. Bode angeklammert hätte, der in seiner Geschichte der Plastik gerade die im Dom befindlichen Werke sehr ausführlich behandelt, sucht er etwas darin, von diesem »Forscher« (so H.!) abzuweichen oder sich an ihm zu reiben. Ich führe einige besonders schlimme Bestimmungen hier an, indem ich deren *richtige* Datierung in Klammern dazu setze. Pietà (1. H. des 15. Jahrh.) »aus der spätesten (!) Zeit der Gotik, offenbar nach italienischem Renaissancevorbild«, woran gar nicht zu denken ist, Chorgestühl (Mitte des 14. Jahrh., soweit es nicht aus dem 19. Jahrh. stammt) Mitte des 15. Jahrhunderts, Tympanon über dem Paradiesportal mit Mariens Tod (14. Jahrh.) älter, als die Klugen und Törichten Jungfrauen, weil »vom Rheims-Straßburger Kanon so wenig beeinflußt«, Bonsackfigur (2. Viertel 13. Jahrh., wie vor allem das Blattwerk erweist) »späte Renaissance«, Kopf eines Schäfers von der Gruppe außen am nördlichen Querhaus (gleichfalls 2. Viertel des 13. Jahrh.) Arbeit des Seb. Ertle, Anfang des 17. Jahrhunderts, Königsfigur am Westportal (nach Bode spätestens Mitte des 14. Jahrh.) aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts. Dabei die tollsten Erklärungen: die zuletzt genannte Königsfigur in Wirklichkeit eine Maria (aber von irgend einer Überarbeitung keine Spur), die auf Otto I. und Edith gedeutete Gruppe in der hl. Grabkapelle eine Krönung Mariens, die mit Kugeln gefüllte Schale in der Rechten Ottos ein vom Kopf genommener Nimbus. Besonders interessante figürliche Kapitäle von einer gewissen Eigenart werden ohne weiteres für modern oder, wie sich der Verfasser ausdrückt, gefälscht erklärt usw. usw. Wer sich für weitere Einzelheiten interessiert, sei auf meine ausführlichere Besprechung in den »MagdeburgerGeschichtsblättern« 1909, S. 296 ff. verwiesen. Aber auch die obengenannten Beispiele genügen, um den »Führer« als die Arbeit eines Dilettanten zu kennzeichnen, der seinen Mangel an Stilkritik und Methode durch ungewöhnliches Selbstbewußtsein zu ersetzen sucht.

Der Grundriß mit den eingetragenen Linien für die Führung außen herum, innen und im Kreuzgang, sowie mit den Nummern der einzelnen beschriebenen Skulpturen ist sehr praktisch, die Ausstattung reich und gut, der Preis sehr niedrig. *P. J. Meier, Braunschweig.*

Albert Brinckmann, *Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance.* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 90.) Mit 25 Tafeln. IX und 98 Seiten. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1907.

In dem vorliegenden sehr fleißigen Werke gibt der Sohn des bekannten Hamburger Museumsdirektors das Ergebnis langjähriger Studien und zum allergrößten Teil selbständig angestellter Beobachtungen. Daß sie noch mancher Ergänzung bedürftig und fähig sind, räumt der Verfasser selbst ein. Immerhin ist seine Arbeit sicher eine wertvolle Grundlage für weitere Studien auf diesem Gebiet. Sie werden wesentlich dazu führen, die Bedeutung der Ornamentstiche, die man freilich schon seit langer Zeit hoch anschlägt, immer noch klarer zu machen, das Verhältnis der bildenden Kunst, besonders der Renaissance, zu dem, was man heute die Urheberfrage nennen würde, im einzelnen zu verdeutlichen. Während dies bisher hauptsächlich bezüglich der figürlichen Stiche unternommen worden ist, sind die rein ornamentalen Gebilde einstweilen wenig erforscht. Man hat sich auf eine Anzahl von Schlagworten und allgemeinen Begriffen beschränkt. Dem gegenüber stellt das Brinckmannsche Werk einen eigentlichen Anfang vor, der verständigerweise sich zunächst auf ein enges Gebiet, nämlich auf die Ornamentformen der Frührenaissance beschränkt, wobei es trotz der vorgängigen Studien von Lichtwark dem Verfasser möglich war, Selbständiges und Neues zu bieten. — Die frische Belebung der Kunst im 15. Jahrhundert gedeiht zunächst noch unter den Traditionen der Gotik und um so lebhafter, je mehr der Künstler sich vom Handwerker trennt. Der neu erfundene Kupferstich gibt die Möglichkeit, dem Handwerker künstlerische Vorlagen zu liefern. Gleichwohl beweist Brinckmann, daß die Verwendung der Ornamentstiche in der angewandten Kunst nicht derart verbreitet ist, wie man wohl annehmen möchte. Italienische, niederländische und süddeutsche Vorbilder sind benutzt, doch ist dies mehr in sporadischen Fällen geschehen. Des Verfassers Nachforschungen haben auch insofern ein Ergebnis gehabt, als sie für die kunstgewerbliche Kleinkunst kein neues Material aufbrachten. Dafür aber weist er die Bedeutung der Ornamentstiche für die großen und monumentalen Aufgaben, besonders der Architektur nach, das Auswachsen der kleinen Zeichnungen in durchgeführte Arbeiten durchaus andern Maßstabes. Gleichzeitig erfreuen wir uns der Ehrenrettung der alten Künstler. Sie besteht in dem Nachweise, daß ein eigentliches Kopieren nur in den seltensten Fällen stattgefunden hat, daß die eigene Schaffenslust doch immer wieder über die Versuchung gesiegt hat, lediglich zu entlehnen und nachzuahmen. Die italienischen Ornamentstiche verlieren ihren Einfluß zu der Zeit, wo die deutsche Frührenaissance ihre eigenen Motive sich schafft, geht zum großen Teil auch nicht über Augsburg nach Norden. Wertvoll sind weiter die Nachweise, wie die niederländischen Ornamentstiche und die der Nürnberger Kleinmeister sich bis an die östlichen und nördlichen Grenzen des Reichs geltend machen. Am bedeutendsten aber sind schließlich die Ergebnisse betreffs der zeitlich und örtlich ungewöhnlich weit ausgedehnten Wirksamkeit Aldegrevers. Er beeinflußt die Werke verschiedenster Techniken und verdankt dies seinem enormen Fleiß, ganz besonders aber auch der in seinen Blättern sich aussprechenden künstlerischen Selbständigkeit und Schöpferkraft. — Die dem Buch beigegebenen Tafeln stellen Vorbilder und Nachbilder in höchst instruktiver Weise zusammen.

Dr. O. Doering-Dachau.

P. W. v. Keppler, *Aus Kunst und Leben.* [1. Bd.] Freiburg i. B., Herder, 1908. 3. Aufl. (VIII. 346 S.)

Der erste Band dieser Sammlung von Essays aus der Feder des bekannten Rottenburger Bischofs liegt bereits in 3. Auflage vor, nachdem in kurzer Zeit die beiden ersten Auflagen vollständig vergriffen sind. Auch der Nichtkatholik wird mit Genuß den Gedanken des Verfassers folgen können, soweit sie ästhetischen und kunstgeschichtlichen Fragen nachgehen; ungleich größeren Vorteil wird indes der Leser finden, der mit dem Verfasser auf dem gleichen Boden religiöser Anschauung steht. *—a.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 27. 27. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

»FLORAKINDER«

Die Neuerwerbungen des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums.

Der leidige Streit um die Florabüste hat nun doch eine schöne Folge gezeitigt. Eine Anzahl bedeutender Händler und Kunstfreunde des In- und Auslandes sah sich veranlaßt, dem Generaldirektor der Königlichen Museen durch Schenkung wertvoller Kunstwerke für die ihm unterstellten Sammlungen eine Freude zu machen. So konnte in dem kleinen Rubenssaal des Kaiser-Friedrich-Museums, der zu dem Zwecke freigemacht wurde, eine Ausstellung von Neuerwerbungen eröffnet werden, die beinahe durchgehend sich aus Schenkungen zusammensetzen. Man hat sie deshalb mit einem Scherzwort als die »Florakinder« bezeichnet.

Besonderen Vorteil wird aus den Schenkungen das künftige deutsche Museum ziehen, in dessen Bereich eine beträchtliche Zahl der ausgestellten Werke gehört. Da ist zunächst ein großes Altarbild mit der ikonographisch höchst merkwürdigen Zusammenstellung der Dreieinigkeit auf einem kompliziert gebauten goldenen Thron und der Heimsuchung, ein stilistisch schwer zu bestimmendes Werk, das Beziehungen zu der Kunst des Konrad Witz zu haben scheint, ohne doch sich ganz mit dessen Art zu vereinen. Läßt es sich nicht in dem Kreise des Witz unterbringen, so wird andererseits die oberdeutsche Herkunft überhaupt problematisch. Der Schenker des eigenartigen Werkes, mit dem sich die Forschung noch zu beschäftigen haben wird, ist der Pariser Kunsthändler Kleinberger. Ebenfalls noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehören zwei Altarflügel mit der Heimsuchung und der Beschneidung an, die der oberschwäbischen Gegend entstammen dürften, und die Julius Böhler dem Museum überwies. Vertreten diese beiden Tafeln einen seltenen Stil, so ist die übliche schwäbische Malerei etwa der Zeit um 1480 durch zwei Altarflügel mit je zwei Heiligengestalten repräsentiert, die für die Berliner Museen ebenfalls eine willkommene Bereicherung bedeuten, da gerade an solchen Altarflügeln, die die notwendige Ergänzung zu der meist in den Museen aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelösten Altarplastik bilden, bisher in der Berliner Sammlung kein Überfluß herrscht. Die beiden Tafeln wurden von Artur J. Sulley in London dem Museum geschenkt.

Die Kölner Schule ist durch sechs kleine, sehr reizvolle Täfelchen aus der Predella des sogenannten Pallandt-Altars vom Jahre 1429 repräsentiert, die die Firma Duveen in London zum Geschenk machte, ferner durch ein großes Breitbild des Crucifixus mit Heiligen aus dem dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts (von Charles Sedelmeyer in Paris gestiftet) und endlich durch zwei kleinere Altarflügel etwa der gleichen Zeit mit der Grablegung und der Auferstehung Christi, die der Berliner Kunsthändler A. van Dam dem Museum überwies.

Von der schönen Anbetung der Könige, einer sehr charakteristischen Arbeit des Meisters der virgo inter virgines, die Friedländer kürzlich in die Literatur einführte, einem zweiten Geschenk von Charles Sedelmeyer in Paris, war an dieser Stelle bereits die Rede. Ein kleines, sehr feines Bildchen mit zwei weiblichen Heiligen im Stile des Roger van der Weyden wurde käuflich erworben.

In das 16. Jahrhundert führt ein großes, sehr charakteristisches Frauenporträt des Nikolas Neufchatel genannt Lucidel, das R. Langton Douglas schenkte. Endlich sind zwei Holzplastiken zu nennen, die das Deutsche Museum als Floravermächtnis wird übernehmen können. A. S. Drey in München schenkte einen thronenden heiligen Nikolaus, zu dessen Füßen ein kleiner, geistlicher Stifter kniet, eine gute Arbeit der bayerischen Schule, die möglicherweise aus der Eichstätter Gegend stammt, vom Hofantiquar Goldschmidt in Frankfurt a. M. wurde eine kleine Gruppe der Anbetung der Könige überwiesen, die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Augsburg entstanden sein dürfte.

In das Holland des 17. Jahrhunderts führt eine feine Flußlandschaft von Salomon Ruysdael, ein Geschenk der Firma P. und D. Colnaghi in London. Einen sehr erfreulichen Zuwachs bedeutet eine Marine von Willem van de Velde mit einem prachtvollen Segelschiff. Das Bild kommt von der Firma Agnew. Eugène Fischhof in Paris schenkte eine kleine Waldlandschaft mit sehr frisch und lebendig gemalter Staffage, einen räuberischen Überfall darstellend, von David Teniers.

Nicht zu den Florakindern gehören einige weitere Neuerwerbungen auf dem Gebiete des niederländischen 17. Jahrhunderts. Da ist eine ebenfalls von Teniers mit Staffagefiguren versehene große Landschaft des Lucas van Uden, die aus dem Vermächtnis der Frau Bernstein stammt, ferner zwei käuflich erworbene Bilder: die Goldwägerin von Pieter de Hogh, farbig sehr merkwürdig, fast ganz in warmen Tönen gehalten, die Frau steht in blauer Seidenjacke und rotem Rock vor einer goldbraunen Tapete, durch das Fenster links fällt ein roter Schein in das Zimmer. Komposition und Malweise erinnern in vielem stark an den Delfter Vermeer. Das zweite Bild ist eine heilige Familie von Aert de Gelder, eine Halbfigurenkomposition seiner bekannten Art, die in den Berliner Museen bisher nicht vertreten war, in dem freien Farbenauftrag und der großen koloristischen Schönheit ein ganz hervorragendes Stück dieses in vieler Hinsicht interessantesten Rembrandtschülers.

Auch der Name Rembrandts fehlt nicht in der stattlichen Reihe der Neuerwerbungen. Bode selbst machte dem Museum ein Bild zum Geschenk, das kürzlich in der Sammlung Emden unter dem Namen des Govaert Flinck versteigert und für einen mäßigen Preis erworben wurde. Es ist eine Darstellung des Tobias, der Wasserstiefel anlegt, um den Fisch zu fangen, während der Engel, vom Wege ermüdet, dasitzt und ihm zuschaut. Die Beziehung

zu Rembrandt entdeckte Bode in einer Zeichnung der Sammlung Bonnat, Paris (Lippmanns Publikation der Rembrandtzeichnungen, Nr. 183), die zweifellos echt ist und den Vorgang in allem wesentlichen übereinstimmend wiedergibt. Die Hauptverschiedenheit ist, daß das Breitformat der Zeichnung im Bilde zum Hochformat umkomponiert wurde. Gerade kleine Verschiebungen, die die Figuren bei der Übernahme aus der Zeichnung erfuhren, wie das veränderte Sitzen des Engels, können als Argumente für die Verwendung der Studie durch den Meister selbst ins Feld geführt werden. Auch stilistisch stimmen Zeichnung und Bild gut zusammen, sie gehören beide in den Anfang der fünfziger Jahre. So führte Bodes glücklicher Fund dazu, dem Bilde, das ohne die sichere Beglaubigung kaum in die Reihe der Werke Rembrandts eingerückt wäre, seine gebührende Stellung zu geben.

Die italienische Schule vertritt in der Ausstellung das hübsche Bildchen Sassettas mit der Messe des heiligen Franz, dessen Erwerbung hier bereits angezeigt wurde, ferner eine große Beweinung Christi in Halbfiguren mantegnesker Richtung aus der Schule von Padua, das Geschenk eines amerikanischen Kunsthändlers, und ein kleines Bild des Guercino, der hl. Sebastian, von zwei Engeln gepflegt, von Herrn Fränkel in Berlin dem Museum überwiesen.

Endlich schenkte ein Ungenannter die Skizze zu David Wilkies Blindem Geiger, dem großen Bilde der Londoner National Gallery. *GLASER.*

NEKROLOGE

Einen lieben Freund und Mitarbeiter haben wir verloren. Dr. **Walther Gensel**, Direktorial-Assistent am Berliner Kupferstichkabinett, hat am 7. Mai nach langen schweren Leiden, die den knapp Vierzigjährigen seit zwei Jahren untergruben, die Augen geschlossen. Gensel war der Sproß einer alten weitverzweigten Leipziger Familie; seine Großmutter war mit Mendelssohn und Schumann befreundet, sein Vater stand Preller nahe, und eine seiner Schwestern war die Schwiegertochter Josephs Joachim. Das war die Atmosphäre, in der er aufwuchs. — Als Studienzweig erwählte er sich die Germanistik und hat auch mit einem literaturgeschichtlichen Thema in Berlin promoviert. Herman Grimm war damals seine ganze Liebe und Verehrung, und der hat ihn auch leise zur Beschäftigung mit der bildenden Kunst geleitet. 1885 ging Gensel nach Paris, wo er fünf Jahre blieb. Pariser Briefe für Zeitungen und Zeitschriften, vornehmlich auch die trefflichen Aufsätze über die Kunst auf der Weltausstellung in unserer Zeitschrift für bildende Kunst legten den Grund zu seinem gesicherten Ansehen. 1900 kehrte er wieder nach Berlin zurück, um nun nach den Jahren der Vorbereitung in den Museumsdienst als eigentlichen Lebensberuf einzutreten. Hierfür bot sich ihm, der im wesentlichen nur ein Kenner der modernen Kunst war, glückliche Gelegenheit dadurch, daß im Berliner Kupferstichkabinett in den letzten Zeiten auch der modernen Graphik besondere Sammeltätigkeit und Pflege zugewendet war. Dort also wurde Gensel Assistent, und er hat sich wirklich nützlich gemacht; zu tun gab es genug, weil ja gerade in diesen Jahren schließlich für die moderne Abteilung der Sammlung eine eigene opulente, breit angelegte Organisation geschaffen wurde, wie sie außer Dresden gewiß kein anderes deutsches Kabinett besitzt. — Gedenken wir nun noch der literarischen Arbeiten Gensels. Er schrieb nicht sehr viel und hatte die schöne Gabe, sich kurz fassen zu können. Das hat er am stärksten in seiner Einleitung zu Baedekers Paris gezeigt: ein Stück Kunstgeschichte in der Nuß. Er verstand auch mit Bedeutung zu plaudern, wofür sein von Sohn-Rethel illustriertes Büchlein über Paris ein schönes Exempel ist. Zu der Kunstgeschichte von Knackfuß-Zimmermann schrieb er die Abteilung über die Kunst des 19. Jahrhunderts (die auch als gesondertes Buch erschienen ist), wohl seine umfänglichste zusammenfassende Veröffentlichung. Auch einige treffliche Bände über Corot, Troyon und Meunier in der Knackfußschen Monographiensammlung sollen nicht vergessen werden. Als besondere Auszeichnung empfand er seine Mitarbeit an der Deutschen Rundschau, wo ihm Rodenberg und Grimm sehr gewogen waren. Er hat auch dort für Grimm einen schönen, von persönlichem Gefühl durchströmten Nekrolog geschrieben. Unter seinen Aufsätzen in unserer Zeitschrift für bildende Kunst sei an den über die Sammlung Mesdag erinnert. Sein einziger literarischer Ausflug in das Kunstland der Vergangenheit war die Einleitung zu dem Band Velazquez in den »Klassikern der Kunst«. — Gensel war ein feiner, sonniger, ungemein sympathischer Mensch von einem, ich möchte sagen: heiteren Ernst. Er liebte die Musik und hatte Sinn für Ideale in Kunst und Leben. Vor zwei Jahren begann ein bedenkliches Nierenleiden seine Gesundheit zu zertrümmern, derart, daß er eigentlich schon lange und mit sehenden Augen am Rande des Grabes stand, als ihn endlich der Tod erlöste. *G. K.*

× Am Morgen des 18. Mai ward in Berlin Prof. **Franz Skarbina** durch die plötzliche Verschlimmerung eines alten, niemals zuvor bedrohlichen Leidens von einem jähen Tode dahingerafft. Mit ihm ist ein ausgezeichneter, charakteristischer Repräsentant der älteren Berliner Malerei von heute dahingegangen, eine liebenswürdige, lebensfrohe Persönlichkeit, die im Kreise ihrer Berufsgenossen so hohes Ansehen genoß, daß vor kurzem der Gedanke auftauchte, ihm das Amt des Präsidenten der Akademie bei der jetzt nötigen Neuwahl anzuvertrauen — eine Kandidatur, die nur darum fallen gelassen wurde, weil Skarbina selbst sie bescheiden ablehnte. Die Kunstgeschichte hat dem Heimgegangenen schon seit geraumer Zeit die Stelle angewiesen, die ihm für alle Zukunft gewahrt bleiben wird: als einer von denen, die die besten Traditionen der früheren Berliner Schule weiterführten und im modernen Sinne fortbildeten. Er ging von Menzel aus, zu dessen friederizianischer Enklave er bis zuletzt immer wieder gern zurückkehrte, und fand in den Niederlanden und in Frankreich die Anregungen, den Realismus des Altmeisters malerisch zu verjüngen. Skarbina, der am 24. Februar 1849 in Berlin geboren war und die Akademie seiner Vaterstadt besucht hatte, trat schon vor bald vierzig Jahren zuerst hervor. Er begann mit kleineren Bildchen, darunter vielen Aquarellen und Gouachen, die Ausschnitte und Figuren aus dem Leben der werdenden Weltstadt wiedergaben. Ein Friedrichsbild, das den alten König im herbstlichen Park von Sanssouci darstellte, »Lebensabend« genannt, machte seinen Namen zuerst weiteren Kreisen bekannt; eine Sensation aus den Tagen des beginnenden Naturalismus, der sich gern auf nervenreizende Motive stürzte: das grausige Erwachen eines Scheintoten unter den Leichen der Anatomie, sorgte dafür, daß man ihn nicht wieder vergaß. Dann bog Skarbina von literarischen Vorwürfen solcher Art ab und wandte sich energisch den malerischen Problemen des Impressionismus zu. In den belgischen Seebädern und namentlich in Paris, wo er sich 1885 zu längerem Aufenthalt niederließ, ging ihm der Reiz des mondänen Lebens der Gegenwart, des bunten, wechselvollen Getriebes auf den belebten Straßen, in den Ausstellungen, Theatern, Restaurants, des abendlichen Lichterspiels moderner Städte auf. Den sprühend lebendigen Pariser Variationen dieser Themata ließ er, zurückgekehrt, ähnliche aus Berlin folgen, Szenen vom Weihnachtsmarkt und aus den belebten Geschäftsstraßen des Westens, die zwar in ihrem grau-violetten Luftton oft ein wenig pariserisch anmuteten, aber zu-

meist doch das Typische und Kennzeichnende des Berliner Straßenbildes beherzt herausgriffen und neben ihrem feinen malerischen Wert zugleich den künstlerisch erfaßter Zeitdokumente tragen. Der pikante Wettstreit des natürlichen und künstlichen Lichts bei einbrechender Dämmerung, oder am Abend der gelb strahlenden Gaslaternen mit den weißlichen elektrischen Bogenlampen, den Lichtern der Schaufenster und den bunten, Leuchtkugeln gleichen Signalen, die hier und dort auftauchen, die tanzenden und gleitenden Spiegelungen bei Regenwetter, die farbigen Reflexe frischer oder tauiger Schneemassen wurden nun seine Domäne. Er suchte ähnliche Effekte überall auf, auch in den kleinen süddeutschen Nestern, die er später gelegentlich durchstreifte (etwa in Dinkelsbühl), oder in der Friedhofsszene seines Pariser »Allerseelentages«. Daneben schuf er bei seinen Reisen durch Belgien und Frankreich allerlei farbig belebte, temperamentvolle Bilder aus der malerischen Wirklichkeit, die er durchstreifte; so die bekannte »Fischauktion in Blankenberghe«, den »Hof einer Farm in der Picardie«, der in der Neuen Pinakothek, das »Belgische Cabaret«, das in Dresden, die »Spitzenklöpplerinnen in Brügge«, die in der Nationalgalerie hängen. Vor etwa zehn Jahren war eine gewisse Ermattung in Skarbinas Arbeit zu konstatieren; weder seine Interieurs aus märkischen Schlössern, die eine friderizianische oder moderne, ziemlich konventionelle Staffage erhielten, noch die figurenreichen Gruppenbilder, die den Besuch Kaiser Wilhelms II. in der Schiffsbautechnischen Gesellschaft und eine Vorlesung Ernst von Bergmanns schilderten, hatten die alte koloristische Verve und die frühere Feinheit des Lichterspiels. Zuletzt aber nahm der Künstler einen neuen Aufschwung, und selbst ein so schwieriges Thema wie die Ausführung des offiziellen Auftrags, ein Gemälde der Wahldemonstration vom Februar 1907 vor dem Berliner Schlosse zu komponieren, glückte ihm überraschend gut. Es war die allgemeine Ansicht, daß dem Künstler, der freilich sein Lebenswerk schon seit langem gestempelt hatte, doch noch einmal eine fruchtbare Schaffensperiode beschieden sein werde. Die Trauer um seinen Tod war in Berlin eine sehr aufrichtige und herzliche. — Jahrelang hat Skarbina auch dem Lehrkörper der Berliner akademischen Hochschule angehört. Schon 1878 war er dort eingetreten und zehn Jahre später zum Professor ernannt worden, doch nach einem Konflikt mit Anton von Werner, der damals allgemeines Aufsehen erregte, legte er 1893, gemeinsam mit Hugo Vogel und A. von Heyden, sein Amt nieder. Als bald darauf die Berliner Sezession begründet wurde, trat Skarbina ihr bei und übernahm den Posten des zweiten Vorsitzenden; aber schon nach zwei Jahren trennte er sich von den alten Kampfgenossen und stellte seitdem wieder am Lehrter Bahnhof aus.

Professor **Alexander Kips,** bis 1. Juli 1908 technischer Direktor der Kgl. Porzellan-Manufaktur in Berlin, ist in Berlin, wo er am 22. Juli 1858 geboren war, im Alter von 51 Jahren gestorben. Ihm gebührt das Verdienst, der Anstalt eine neue, ihrer Vergangenheit würdige Wirksamkeit erschlossen zu haben. Künstlerische Feinfühligkeit und sicherer Blick für die technischen Möglichkeiten der Porzellanmalerei unterstützten ihn hier in gleicher Weise.

+ **Nürnberg.** Der Architekt **Konradin Walther,** Professor an der hiesigen Kunstgewerbeschule, ist am 20. Mai im Alter von 64 Jahren gestorben.

PERSONALIEN

+ **Nürnberg.** Der Direktor der bayerischen Gemäldegalerien Geheimrat Dr. **Hugo von Tschudi** wurde vom Ministerium zum Mitglied des Verwaltungsausschusses des Germanischen Museums ernannt.

Hugo Steiner-Prag und **Georg Schiller,** beide Lehrer an der Königlichen Akademie für Buchgewerbe in Leipzig, haben den Titel *Professor* erhalten.

Bildhauer **Ludwig Habich**, bisher Professor für dekorative Plastik an der Technischen Hochschule in Stuttgart, hat eine Berufung auf die durch den Weggang Donndorfs freigewordene Stelle an der Kunstakademie daselbst angenommen.

+ **München.** Die **Jury für die Internationale Kunstausstellung 1910** der Sezession setzt sich aus nachfolgenden Herren des Ausschusses dieser Künstlervereinigung zusammen: Akademieprofessor Hugo Freiherr v. Habermann, Maler, I. Präsident; Professor Albert v. Keller, II. Präsident; Richard Winternitz, Maler, I. Schriftführer; Professor Cipri Adolf Bermann, Bildhauer, II. Schriftführer. Ferner die Herren: Professor K. J. Becker-Gundahl, Maler; Hans Borchardt, Maler; Joseph Damberger, Maler; Professor Julius Diez, Maler; Akademieprofessor Ludwig Herterich, Maler; Akademieprofessor Angelo Jank, Maler; Professor Hubert Netzer, Bildhauer; Akademieprofessor Franz v. Stuck, Maler; Charles Tooby, Maler; Professor Dr. Fritz v. Uhde, Maler.

WETTBEWERBE

Im **Preisausschreiben** des »Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein« für eine Rheinlandschaft, das unter den Künstlern des Verbandsgebiets ausgeschrieben war, erhielt den ersten Preis von 2000 Mark der Maler *Arthur Grimm*-Karlsruhe für das Bild »Der Rhein bei Säckingen«, den zweiten Preis von 1000 Mark der Maler *Hans Schroedter*-Karlsruhe für das Bild »Wasserfall«. Aus den übrigen zum Wettbewerb eingelaufenen Bildern wurden von den Preisrichtern etwa 20 ausgewählt und der Ausstellung »Der Rhein im Bild« eingereiht. Nach Schluß der Ausstellung gehen die beiden preisgekrönten Bilder in den Besitz der Stadt Mainz über und werden der Städtischen Galerie eingefügt.

+ **Salzburg.** Von den 64 eingelaufenen Projekten zum Bau eines **Mozarthauses** wurden diejenigen der nachstehenden Bewerber von der Jury mit Preisen ausgezeichnet: 1. Preis: Prof. Richard Berndl, München; 2. Preis: Architekt Fabiani, Wien; 3. Preis: Baurat Wurm, Arnkreuz bei Wien.

Das Preisgericht für den **Wettbewerb** um den **Heidelberger Rathaus-Neubau** hat beschlossen, die Gesamtsumme der Preise von 10500 Mark in Gestalt eines ersten Preises von 4500 Mark und zweier zweiten Preise von je 3000 Mark zu verteilen und den ersten Preis dem Entwurf des Architekten W. Graf-Stuttgart, die zwei zweiten Preise Militärbauinspektor R. Perignon-Würzburg und Regierungsbaumeister A. Herberger-Aschaffenburg sowie den Stuttgarter Architekten Hummel und Förster zuzuerkennen.

DENKMALPFLEGE

Elfter Tag für Denkmalpflege in Danzig am 29. und 30. September 1910, Programm: 28. September 8 Uhr abends Begrüßungsabend im »Artushof«. Offizielle Begrüßungen und Ansprachen. Geschäftliche Mitteilungen. Geselliges Beisammensein. — 29. September, erste Sitzung im großen Saale des Hotel »Danziger Hof«, Beginn 9 Uhr vormittags, Tagesordnung 1. Jahresbericht, erstattet durch den derz. Vorsitzenden des geschäftsführenden Ausschusses Geheimen Hofrat Professor Dr. *von Oechelhaeuser-Karlsruhe;* 2. »Hochschulunterricht und Denkmalpflege«. Referent: Regierungsrat *Blunck-Berlin;* 3. »Methodik der Ausgrabungen«. Referent Prof. Dr. *Dragendorf-Frankfurt a. M.;*

4. »Die Restaurierung mittelalterlicher Skulpturdenkmale«. Referent: Professor Dr. *K. von Lange-Tübingen;* 5. »Über Versuche mit Steinerhaltungsmitteln«. Referent: Professor Dr. *F. Rathgen-Berlin.* Nach Schluß der Sitzung gruppenweise Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt unter sachkundiger Führung. Abends $7^1/_2$ Uhr in der Aula der Technischen Hochschule öffentliche Sitzung. Vortrag des Stadtbauinspektors *Dähne* über: »Danzig und seine Bauten«, erläutert durch Lichtbilder. Nach Schluß der öffentlichen Sitzung: geselliges Beisammensein im »Ratskeller«. — 30. September zweite Sitzung im großen Saale des Hotel »Danziger Hof«, Beginn 9 Uhr vormittags, Tagesordnung: 6. Geschäftliches: Kassenbericht und Entlastung des Vorsitzenden; Neuwahl des Ausschusses; Bestimmung des Ortes für die nächste Tagung; 7. »Einfluß der Vegetation auf die Baudenkmäler«. Referent: Generalkonservator Dr. *Hager-München;* 8. »Denkmalschutz und gärtnerische Anlagen«. Referent: Konservator Dr. *Gradmann-Stuttgart;* Korreferent: Landesbaurat Professor *Goecke-Berlin;* 9. »Nachtrag zu den Dresdener Thesen über die Restaurierung von Baudenkmälern«. Referent: Regierungs- und Baurat *Tornow-Metz;* 10. »Die Mitwirkung der Geistlichkeit bei der Denkmalpflege«. Referent: Geh. Baurat Professor *Walbe-Darmstadt.* Um 3 Uhr Abfahrt mit der elektrischen Straßenbahn vom Hauptbahnhof nach Oliva. Besichtigung des Klosters, des Kgl. Schlosses und Gartens. Rückfahrt von dort: 6 Uhr. Abends 8 Uhr: Festessen im großen Saale des Hotel »Danziger Hof«. Die Teilnahme ist nur angängig auf Grund rechtzeitig, d. h. am vorhergehenden Tage bis 2 Uhr mittags gelöster Tischkarten (Preis 4 Mark). — 1. Oktober vormittags 9 Uhr: Fortsetzung der Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt unter sachkundiger Führung. Die Einzelheiten über den Ort der Zusammenkunft und die Reihenfolge der Besichtigung werden durch ein besonderes Programm bekanntgegeben werden. Nachmittags: Ausflug nach der Marienburg. Die Teilnahme an diesem Ausfluge ist nur angängig auf Grund rechtzeitig, d. h. vor dem 30. September mittags 12 Uhr gelöster Teilnehmerkarten. — Am Sonntag den 2. Oktober wird den Teilnehmern an der Tagung Gelegenheit gegeben werden zu einer weiteren Besichtigung der Sehenswürdigkeiten Danzigs, sowie zu einer Dampferfahrt durch den Hafen nach Zoppot und Hela oder zu einer Eisenbahnfahrt nach Elbing und Frauenburg. Das Bureau des Tages für Denkmalpflege befindet sich am Begrüßungsabende im »Artushof« (Diele) und während der beiden Sitzungstage im »Danziger Hof«. — Zu Ehren der Tagung findet in den Nebensälen des »Danziger Hofes« eine Baugeschichtliche Ausstellung statt, in der alte Stadtansichten und Pläne, Aufnahmen alter Bürgerhäuser und Zeichnungen zur Erhaltung des Stadt- und Straßenbildes auf Grund des Ortsstatuts gegen die Verunstaltung der Stadt Danzig zur Ausstellung kommen, ferner im Franziskanerkloster eine Sonderausstellung von Danziger Edelmetallarbeiten aus privatem und öffentlichem Besitz. Der Ortsausschuß empfiehlt, für die Beschaffung von Wohnungen in Gasthöfen oder Privatquartieren sich der Vermittlung seines Wohnungs-Komitees zu bedienen. Adresse: Rechtsanwalt Zander, Danziger Verkehrszentrale. Die Teilnahme an der Tagung ist eine freie. Es ist hierzu weder eine Einladung, noch die Zugehörigkeit zu einem verwandten Vereine oder Verbande erforderlich. Von jedem Teilnehmer wird zu den Kosten der Tagung ein Beitrag von 5 Mark erhoben, wofür auch der gedruckte stenographische Bericht über die Verhandlungen übersandt wird.

DENKMÄLER

+ **Regensburg.** Am 10. Mai wurde in der Walhalla die von Prof. Hermann Hahn im Auftrage des Prinzregenten Luitpold von Bayern geschaffene **Marmorbüste Moltkes** feierlich enthüllt.

In Paris hat sich ein Komitee gebildet, das dem Dichter **Racine** jetzt, mehr als zweihundert Jahre nach seinem Tode, ein **Denkmal** errichten will. Es soll an der Zufahrt vom Théâtre Français Aufstellung finden.

AUSSTELLUNGEN

X Die **»Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Sezession 1910«**, die als die erste Veranstaltung der **»Neuen Sezession«** Mitte Mai in der Gemäldegalerie von *Maximilian Macht* eröffnet wurde, bedeutet einen Vorstoß der Jugend, der allgemeines Interesse verdient. Der Protest gegen die ältere Sezession kommt dabei weniger in Betracht; denn auch dieser »Salon des refusés« ist keine »juryfreie« Veranstaltung, sondern es sind, wie der Katalog offenherzig betont, von den 89 Werken der 27 Künstler, die am Kurfürstendamm zurückgewiesen wurden, nur 56 ausgewählt und zu der neuen Ausstellung zusammengestellt worden. Es hat also doch wieder eine Jury gewaltet, die von jenen 89 Bildern und Skulpturen nicht weniger als 33, d. h. über ein Drittel ausgemerzt hat — woraus sich immerhin ergibt, daß selbst diese Unzufriedenen nicht für alles das eintreten wollen, was die um Liebermann ablehnten, und daß es überhaupt nicht so einfach ist, ohne jurierende Kommission fertig zu werden. Wichtiger jedoch ist die Tatsache, daß sich hier eine ganze Reihe kräftiger und ursprünglicher Talente zum Wort meldet, neben denen es gewiß auch nicht an hyperradikalen, spektakulösen, sensationslüsternen Jünglingen fehlt, die den Berliner Kunstkarren weit mehr aufhalten als vorwärts schieben. Aber bei den meisten Stücken begreift man mit dem besten Willen nicht, warum ihnen die Aufnahme in die Sezession geweigert wurde. Der Katalog notiert bei 20 von den 27 Namen die Geburtsdaten, und es ist lehrreich, daraus zu entnehmen, daß nur ein einziger, eine Dame, das Schwabenalter überschritten hat; von den übrigen gehören neun den siebziger Jahren und zehn den achtziger Jahren an, drei darunter sind erst im Jahre 1887 geboren, — also hier ist wirklich einmal die Jugend beisammen! Sie folgt mit ziemlicher Übereinstimmung den Fortführern des älteren französischen Impressionismus; immer wieder erkennt man die Vorbilder: Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse, Munch. Auch andere Anreger lugen gelegentlich hervor; man darf indessen den jungen Leuten die Anerkennung nicht versagen, daß viele von ihnen die Lehren ihrer Meister durchaus selbständig zu verwerten wissen. Was man aber im Publikum, bei den Künstlern der akademischen Partei und den ihr geneigten Kritikern so oft antrifft, zeigt sich auch hier: daß man über dem Prinzip die Individualität vergißt, daß man nicht scharf genug unterscheiden kann, ob ein bereits konventioneller und schematischer Radikalismus oder ein wirkliches Talent vorliegt. So wenig diese breiten, wilden und tollen Pinselstriche immer »Schmiererei« sind, so wenig sind sie unter allen Umständen Geniebeweise. So lassen z. B. die kecken, souverän zusammengestrichenen Bilder kleiner Dorfhäuser von *E. Heckel* eine starke und innerliche Begabung erkennen, während zwischen ihnen ein Bild von *E. L. Kirchner* hängt, das ihnen beim ersten Hinsehen gleicht, bei näherer Betrachtung sich aber als Scheinmalerei erweist. Ähnliche Beispiele und Gegenbeispiele könnte man öfters aufstellen. Am kühnsten und am meisten selbstbewußt tritt *H. M. Pechstein* auf, der es gern mit plakatartigen, koloristischen Stilisierungen hält, bei denen der beliebte modische Anklang ans Indianische

nicht fehlen darf. Alles ist hier auf die Farbe gestellt und die Zeichnung bewußt vernachlässigt — wenigstens empfinden wir heute seine Art als extreme Gleichgültigkeit gegen die Form; möglich, daß eine spätere Generation das nicht mehr so scharf empfindet. Aber auch im Malerischen hat Pechstein seine Grenzen; er kann bei seiner Manier nur wirken, wenn er die einzelnen Werte locker und frei aneinander setzt, sobald er anfängt sie ineinander zu vertreiben, wie in einem liegenden weiblichen Akt, verflüchtigt sich die Wirkung. Als Rufer im Streit steht neben Pechstein *G. Tappert,* der ein flott gemaltes Herrenporträt (lebendige dunkle Silhouette gegen ganz hellen, fast weißen Grund), das eindringlich charakterisierte Bildnis einer alten Vettel und zwei interessante Stilleben von Rosen und Gurken ausstellt. Sehr fein und wohl abgewogen sind die Landschaften von *Fritz Lederer,* der namentlich mit einer Gruppe von Fabrikgebäuden am Abend ein reifes und solid fundiertes Talent an den Tag legt. Ein junger Norweger mit französischem Namen und französischer Schulung: *Henry Bonnevie,* zeigt eine geschmackvolle Seine-Landschaft und eine Gruppe Feldarbeiter in greller Sonne. Ausgezeichnet sind die Arbeiten von *Otto Mueller,* der namentlich in einer Schar badender Mädchen eine sehr innerliche malerische Auffassung bekundet; es ist ein Farben-Sehen à la Cézanne, aber es steckt eine eigene Seele darin. *Moriz Melzer* stellt sich mit zwei dekorativen Friesen vor; der eine: »Ufer der roten Insel«, präsentiert ein stilisiertes arkadisches Reich, das von fern an Maurice Denis erinnert, aber in der Farbe noch zarter und im Liniengerüst eckiger ist als die Arbeiten dieses Franzosen; im andern: »Kampf um die Fahne« fesselt ein prachtvoll-draufgängerisches, jugendliches Temperament, das sich an Rubens geschult hat, aber das dort Gelernte mit modernem Farbensinn ausnutzt. Von den übrigen seien noch die Bilder von *Harold Bengen* aus Hannover, namentlich die reizenden Mädchenakte seiner »Modellpause«, die ein bischen doktrinär getüftelten Neoimpressionismen von *A. Segal,* die von fern durch Hofer inspirierten »Badenden Frauen« von *G. Einbeck,* die kräftig stilisierten Schweizer Landschaften von *W. Hellbig,* die etwas bunten, aber sehr talentvollen Stilleben von *Cesar Klein* und die beiden vorzüglichen Büsten des jungen Bildhauers *G. Leschnitzer* genannt, von denen man wieder absolut nicht begreifen kann, warum die Sezession sie sich entgehen ließ. Man sieht: eine ganz hübsche Ernte.

+ Die **Manet-Sammlung aus der Kollektion Pellerin,** die vor einigen Wochen in Berlin gezeigt wurde, ist jetzt auch in München in der »*Modernen Galerie*« von *Thannhauser* zur Schau gestellt. Manet ist eine Persönlichkeit, die, wenngleich sie gar manches dem genauen Studium früherer Meister verdankt, in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise doch so ureigen ist, so unbeirrt dem einmal gesichteten Ziel zustrebt, daß ihre Bedeutung für die kommende Generation notwendig eine außerordentliche werden mußte. Daß ihre Richtung deswegen die *allein*seligmachende sein soll, will ich damit nicht gesagt haben. Die ersten Manets waren in München im Jahre 1869 bekannt geworden, in der I. Internationalen Ausstellung im Glaspalast. Der damalige Katalog weist zwei Bilder seiner Hand auf, den bekannten »Spanischen Sänger« und den »Philosophen«. Ob in den folgenden drei Jahrzehnten noch weiteres nach München kam, vermag ich momentan nicht mit Sicherheit zu sagen, doch glaube ich, es verneinen zu dürfen. Erst im neuen Jahrhundert brachte der moderne Kunsthandel seine Werke wieder in die Stadt zurück, wo sie vor mehr als dreißig Jahren mit denen Courbets, Daubignys, Diaz', Corots und anderer zusammen einer Schar jüngerer einheimischer Maler die Augen geöffnet und einen fruchtbaren Samen ausgestreut hatten. Bei der jetzt veranstalteten Ausstellung der Sammlung Pellerin finden sich vier Hauptwerke Manets, das Frühstück im Atelier 1869, das Porträt des Kupferstechers Desboutin 1875, die Nana von 1877 und die Bar in den Folies Bergères von 1882, daneben noch eine Reihe kleinerer, zum Teil ebenfalls ausgezeichneter Bilder und Studien und eine Reihe nicht immer auf gleicher Höhe stehender Pastelle. Das unstreitig bedeutendste dieser Werke ist das Frühstück im Atelier, das zu den großen Meisterwerken der Malerei aller Zeiten gehört. Sein Eindruck vertieft sich bei jeder neuerlichen Betrachtung. Die groß gesehenen Farbenflächen im Verein mit einer außerordentlich feinen Empfindung für die Form und die menschliche Gebärde rufen die Erinnerung an einen in modernes Farbenfühlen umgesetzten Delfter Vermeer wach. Der Zusammenklang der Töne, die oft zutage tretende Zartheit der Pinselführung, die mit einem leisen Strich die Form andeutet, der Phantasie des Beschauers ihr eben nötiges Teil überlassend, neben Partien, die wieder kräftiger angepackt sind, hat etwas geradezu Beseligendes, absolut Harmonisches. Das Bild zeigt weniger den Impressionisten Manet, ich möchte sagen es zeigt ihn vielmehr, so paradox es klingen mag, als Lyriker. Ganz anders das Porträt Desboutins. Hier ist kein stilles Verweilen, kein glückliches Insichtrinken konstanter Farbenharmonien, hier ist das darzustellende Objekt im Moment einer Handlung mit außerordentlicher Sicherheit erfaßt, das Charakteristische betont und so im Verein mit den dem Künstler eigenen hervorragenden malerischen Mitteln ein ausgezeichnetes Porträt entstanden, das nicht nur rein als Malerei betrachtet seinen Wert hat, sondern auch den Typus eines Menschen gibt, wie er leibt und lebt. Ähnliches empfindet man bei der Nana, nur daß Manet hier wieder in einem viel größeren Reichtum von Tönen schwelgt. Unter den Freilichtimpressionen führt die Linie über »Argenteuil«, das prachtvolle Bildnis der Familie Monet im Garten (1874), die von feuchtwarmer Frühlingsluft umflossene schwarze Dame (Promenade 1877) zu ihrem Gipfelpunkt, der 1878 entstandenen Rue de Berne. Gleichfalls in seinen Tonwerten von hoher Qualität, aber nicht so harmonisch und ausgeglichen, nicht so sicher erfaßt in der gegenseitigen Beziehung der Farben zueinander scheint mir die Bar in den Folies Bergères. Die Wiedergabe des Spiegelbildes ist etwas ganz Erstaunliches und mit einer Virtuosität geschaffen, die einzig dasteht, aber ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, daß hier dem Kunst*stück* zu Liebe etwas verloren gegangen ist, was für das Kunst*werk* von noch größerem Wert gewesen wäre. Eine Menge glänzend gelöster malerischer Detailprobleme, deren Summen aber nicht mehr genügend unter einem das Ganze beherrschenden Auge ausgeglichen wurden, verursachen ein Gefühl der Unruhe, des Unbefriedigtseins. Von den kleineren Arbeiten möchte ich namentlich das Stilleben mit dem Kuchen und den Selbstmörder als bedeutende Produkte des außerordentlichen Farbenempfindens Edouard Manets erwähnen. Nicht auf gleicher Höhe stehen einzelne der Studien, wie das Kinderbildnis und das des Frl. Lemonier, sowie verschiedene der Pastelle, unter denen neben ausgezeichneten Charakterisierungen der Pariserin Blätter stehen, denen man eine gewisse Leere nicht absprechen kann.

Alles in allem aber ist diese Manetausstellung für München ein Ereignis, das nur leider durch den Gedanken getrübt wird, daß wohl keines der Bilder hier bleiben wird. Gerade München verdiente vorzügliche Werke französischer Malerei zu besitzen, denn hier ist diese zuerst in Deutschland eingedrungen, von hier aus hat sie

ihren Siegeslauf durch das ganze Land angetreten und hier könnten ihre Werke in den Galerien auch weiterhin Gutes stiften, als Vorbilder und Zeugen einer selbständigen Naturanschauung, als Anregung zum eigenen Sehenlernen für unseren jungen künstlerischen Nachwuchs.

Die Bedeutung der in Metz tagenden zweiten **Elsaß-lothringischen Kunstausstellung** (Mai und Juni) beruht darin, daß diese Gruppe, die jüngste und interessanteste unter den deutschen Provinzialverbänden, sich zum erstenmal als geschlossene und reichgegliederte Gemeinschaft dokumentiert. 150 Künstler sind mit etwa 700 Werken vertreten. Ohne daß die Tatsachen im nationalen Sinne gefärbt zu werden brauchen, kann man mit starker Berechtigung feststellen, daß nirgends von einem ausschließlich französischen Einfluß die Rede ist, nicht einmal der Technik nach, sondern daß die Befruchtung aus Deutschland, vornehmlich München und Karlsruhe, erfolgt. Diese Neigung der elsaß-lothringischen Künstler erklärt sich freilich weniger aus bewußt rationellen Gründen, als aus der Beanlagung von Binnenlandkünstlern, die kein unmittelbares Verhältnis zu impressionistischen Malweisen haben, wie man das an der Münchener Schule ebenfalls beobachten kann. Wenn man eine Unterscheidung vornehmen will, so suche man sie in dem Betonen des Heimatskunstmäßigen, das bei den Künstlern, die von Eingewanderten abstammen, naturgemäß schwächer ist, als bei den Begabungen aus eingeborenem Blute. Letztere weisen die Vorzüge bodenständigen Schaffens auf: Intimität, Liebe zu charakteristischen elsässischen Dorfbildern, Landschaftsausschnitten, allerlei Typen der Bevölkerung und eine oft humoristische Griffelkunst. In diesem Sinne durch und durch elsässisch ist vor allem die Sondergruppe der Künstler bei St. Nicolas (Straßburg), zu der der Genrebildmaler und zarte Landschafter *Emil Schneider*, die Radierer *Georges Ritleng*, *Maurice Achener* und *Jacques Waltz* gehören, ferner *Leo Schnug*, der ein gutes Beispiel für die im alemannischen Wesen noch so lebhafte bäuerische Derbheit ist, *Lucien Blumer, Philipp Kamm*, *Paul Braunagel*, ein tüchtiger Illustrator und Glasfenstermaler. Das alles ist sehr reizvoll, weil man fühlt, daß diese Kunst zwar nicht von großer Allgemeinbedeutung ist, aber in einem originalen Ländchen durchaus eine Heimat hat, und wenn man in der Kunst nicht achtundneunzig Prozent aller Ausübenden überhaupt die Berechtigung absprechen will, so muß man Grenzen respektieren, die die Künstler selbst durchaus nicht überschreiten wollen. — Von Malern und Zeichnern deutscher Herkunft, die weniger der Parole der Heimatkunst folgen und dafür mehr den allgemeinen malerischen Problemen nachgehen, nennen wir: *Heinrich Beecke*, einen tüchtigen Porträtisten, Modell- und Ateliermaler, den Landschafter *Georg Daubner*, den jungen Lothringer *Georg Girth*, vor allem aber unseren ersten Künstler, *Lothar von Seebach*, der Skizzen von Liebermannscher Kraft ausstellt und wie dieser als Porträtist interessant, aber nicht ausgeglichen ist. Die Bildhauer vertreten *Alfred Marzolff*, ein bedeutender Könner, und *Albert Comes*. Bemerkenswert ist immerhin, daß die Elsässer weit durch Zahl und Können vor den Lothringern überwiegen.

Otto Flake.

+ **München. Amerikanische Ausstellung.** Nach einer Gastrolle in der Berliner Akademie ist die Kollektion amerikanischer Gemälde nun auch in München in die Räume des Kunstvereins eingezogen. Persönlichkeit ist ihre Stärke nicht. Amerikas Kunst, wie sie sich in dieser Ausstellung präsentiert, ist ein aufgepfropftes Reis, kein aus der vaterländischen Erde emporgewachsener Baum. Ihre Schule war nicht das eigene Land, das flutende Leben mit seinen wechselnden Eindrücken auf die Sinne und auf das Gemüt, sie war vielmehr drüben über dem Wasser, zum großen Teil in den Ateliers von München und Paris. Dort lernte man durch die Brille eines anderen sehen, dort lernte man dem Geschauten mit dem Pinsel nachfahren und *so* kennzeichnet sich auch das, was wir hier als *amerikanische* Kunst vorgeführt bekommen. Nun schließt das Gesagte aber nicht die Entwickelung der einzelnen Persönlichkeit zu einer bedeutenden künstlerischen Höhe aus, nur weil ihr ein Nationales fehle. Die Begabung geht dann eben in der Bahn weiter, in der sie die Möglichkeit einer Entfaltung ihrer Kräfte gefunden hat und so sehen wir in James Mc Neill Whistler den zweifellos bedeutendsten und originellsten der amerikanischen Maler, der in seiner außerordentlichen Sensibilität und seinem wirklich künstlerischen Empfinden alle andern weit hinter sich läßt. In zweiter Linie zeigen sich die beiden Vertreter Münchner Schulen William Merritt Chase und Fr. Duveneck als tüchtige, ihr Material beherrschende Maler, von denen der erstere in dem feinempfundenen Damenbildnis mit dem weißen Schal und in dem gediegenen Fischstillleben sich noch als der bedeutendere erweist. Robert Mc Cameron stellt ein gutes Porträt des Präsidenten Taft aus, dessen tiefe, energische Farbe, verbunden mit gutem Formgefühl und einer trefflichen Charakteristik, einen angenehmen Kontrast zu der eleganten, aber seichten Salonmalerei John Sargents bildet. W. M. Hunts flaues Mädchenprofil mit der weißen Kappe und dem roten Halstuch scheint nach den künstlerischen Kochrezepten eines frühen Gabriel Max und englischer Präraffaeliten entstanden zu sein. Bei dem Porträt einer Mutter mit Kind von der Hand des gleichen Malers, das in seiner Bildwirkung äußerst geschickt erfaßt ist, möchte man sich fast an frühe Feuerbachsche Darstellungen erinnert fühlen, ohne aber etwas von dessen Größe zu spüren. Auf französischer Schule fußen einige Landschaften von Alexander H. Wyants, während andere von George Inneß mehr einem englischen Vorbilde sich zu nähern scheinen. Mangel an wahrer Lebensempfindung bei einer sorgfältig ausführenden Malerei fiel mir neben einem manchmal stark barocken Farbengeschmack an den zwei Bildern George de Forest Brushs auf. D. Martins Muschelsammlerinnen könnten einen frühen Liebermann zum Vater haben. Überall sieht man die Fäden nach dem Osten laufen, selbst im Vorwurf der Bilder liegt nichts Typisch-Amerikanisches mit Ausnahme einiger weniger, wie der Muhrmanns und der Radierungen Pennels, welch beide richtigerweise ihre großstädtische nächste Umgebung, das Leben und Treiben in der Millionenstadt einer künstlerischen Verarbeitung für würdig halten.

Leipzig. Der Verein »**Deutsche Buchgewerbekünstler, e. V., Sitz in Leipzig**«, der im vorigen Jahre zur Wahrung und Förderung der im Buchgewerbe schöpferisch tätigen Künstler ins Leben gerufen wurde, beteiligt sich an der **Weltausstellung in Brüssel** mit einer **Kollektivausstellung** in eigenem Raume und unter eigener Jury. Der Verein, dessen Mitglieder ernannt werden, vereinigt sämtliche führende Kräfte der deutschen Buchkunst. Der erste Vorsitzende ist zurzeit Walter Tiemann, dem Vorstande gehören an: Peter Behrens, J. V. Cissarz, Julius Diez, Emil Doepler d. J., F. H. Ehmke, Franz Hein, Georg Schiller, Maxm. Honegger, Hugo Steiner-Prag, Max Seliger, Heinrich Vogeler und E. R. Weiß.

+ Von Mitte Juni bis 4. Oktober 1910 findet in **Salzburg** eine **internationale Kunstausstellung** statt. Das k. k. Kultusministerium in Wien wird vier goldene und sechs silberne Staatsmedaillen, die Stadt Salzburg drei silberne Medaillen an hervorragende Künstler ausgeben.

Dresden. Die Galerie Ernst Arnold zeigt eine **Ausstellung von Gemälden** Professor **Max Wislicenus'** und neue dekorative Handwebereien von demselben. Frau Professor Wislicenus ist mit kostbaren Seidenstickereien vertreten. Die Künstlerin erhielt auf der Dresdener Großen Kunstgewerbeausstellung bereits die silberne Medaille und hat sich inzwischen technisch und künstlerisch außerordentlich entwickelt.

SAMMLUNGEN

Der vor kurzem in London verstorbene Baron **Henry Schröder** hat seine bekannte **Gemäldegalerie** der **Hamburger Kunsthalle** vermacht. Die Sammlung enthält u. a. Werke von Corot, Meissonnier, Rosa Bonheur und Alma Tadema.

Das Museum in **Hannover** hat in Brakls moderner Kunsthandlung in München folgende sechs Gemälde zeitgenössischer Meister erworben: *Hugo von Habermann* »Mädchen im Freien«, *Fritz von Uhde* »Drei Engel«, *Angelo Jank* »Die Reiterin«, *Walter Püttner* »Drei Musiker«, *Albert Weisgerber* »Vor dem Spiegel«, *Walter Georgi* »Der Bürgermeister«.

Das **Vermächtnis des verstorbenen Berliner Kommerzienrats Kahlbaum** für das **Germanische Nationalmuseum in Nürnberg** wird augenblicklich den Sammlungen eingereiht. Der hervorragendste Teil der Stiftung, die **Münzensammlung,** — mittelalterliche und neuzeitliche Gold- und Silbermünzen der europäischen Völker, — etwa 4000 Stück, sind in einem geschnitzten Schrank und in einer Truhe untergebracht. Die Sammlung wird, äußerlich mit dem Namen ihres Schöpfers gekennzeichnet, im Museum gesondert aufgestellt bleiben. Eine weitere Bereicherung ist Kahlbaums **Antiquitätensammlung.** Sie enthält Bauteile, Gewebe, kirchliche- und Hausgeräte, Zunftaltertümer und Waffen, und ist vor allem reich an alten Zinnarbeiten, unter denen besonders der wertvolle Zinnschatz der Wismarer Zünfte hervorgehoben sei.

+ **München. Eintrittsgelder in die Münchener Sammlungen.** Wie die Tageszeitungen melden, hat der Finanzausschuß der bayrischen Abgeordnetenkammer in der Sitzung vom 13. Mai beschlossen, an *vier* Tagen der Woche für den Besuch der beiden Pinakotheken, der Glyptothek und des Nationalmuseums einen Eintrittspreis von einer Mark zu erheben. Es ist das ein Entschluß, der auf das Entschiedenste verurteilt werden muß. Da an einem Tage der Woche die Museen zwecks Reinigung geschlossen sind, so bleiben also nur zwei Tage mit freiem Eintritt, von denen einer der Sonntag ist. Kunstsammlungen sind aber eines der hervorragendsten Volksbildungsmittel, ihr Besuch muß eher erleichtert statt erschwert werden, vor allem aber darf eine Sammlung wie die Alte Pinakothek nicht derart dem Volke verschlossen werden. Man erwartet von diesen Eintrittsgeldern eine Jahreseinnahme von 20000 Mark. Hiervon sollen 14000 Mark für den Ankauf von Kunstwerken, 6000 Mark für den Regiebedarf zur Verwendung kommen. Bei den heutigen Preisen des Kunsthandels ist eine Summe von 14000 Mark, die sich als Ankaufszuschuß auf vier Museen verteilt, eine Lächerlichkeit. Auf den Zuwachs an Kunstwerken, den wir diesem Zuschuß verdanken, wollen wir gern verzichten, wenn uns dafür die Sammlungen offen stehen. Es ist zu hoffen, daß sich das Plenum der Abgeordnetenkammer energisch gegen diesen schmählichen Beschluß wenden und wenigstens zwei von den vier Tagen streichen wird.

+ **München.** Der bekannte amerikanische Sammler und Veranstalter der letzthin in Berlin und München gesehenen amerikanischen Ausstellung **Hugo Reisinger** hat der hiesigen graphischen Sammlung eine Anzahl Radierungen des Amerikaners Pennel zum Geschenk gemacht.

VEREINE

In der **Maisitzung der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr *Daun* über ein der Madonna del baldacchino verwandtes Madonnenbild Raffaels. Das Bild stammt aus der berühmten Sammlung Solly, und zwar gehörte es der zweiten Sammlung an, die Solly nach dem Übergang der ersten in den Besitz der Berliner Museen in London anlegte. Da Waagen es 1835 bei seinem Besuche noch nicht erwähnt, kann das Bild erst nach dieser Zeit erworben sein. 1847 erscheint es zuerst bei der Nachlaßversteigerung. Es wurde aber damals nicht veräußert, sondern verblieb in der Familie, in deren Besitz es sich noch heut, und zwar in der Nähe von Berlin, befindet. Das Bild entspricht dem Mittelstück mit Mutter und Kind aus der Madonna del baldacchino, die der Vortragende für eine Schülerarbeit erklärte ganz im Gegensatz zu dem Sollybilde, das in jeder Hinsicht vorzüglich sei und den Vergleich mit keiner der späteren Florentiner Madonnen, in deren Reihe es gehöre, wie die Madonna mit dem Lamm, die Madonna mit dem bartlosen Josef, die Madonna Tempi, zu scheuen brauche. Passavant erwähnt ein Madonnenbild, das dem Mittelstück der Madonna del baldacchino entspreche, und das nach Rumohr von Raffael selbst gemalt sei. Leider läßt es sich nicht feststellen, ob dieses mit dem Sollybilde identisch ist. Jedenfalls sei das Sollybild ein vorzügliches Werk, das nicht als Kopie nach der Madonna del baldacchino, sondern als eigenhändiges Werk Raffaels anzusprechen sei.

Sodann sprach Herr *Wulff* über die Ursprungsfrage des Genter Altars. Er nahm die farbige Behandlung, die bisher in der kritischen Forschung allzu wenig berücksichtigt ward, zum Ausgangspunkt. Für Jan van Eyck sei ein starker Kolorismus, eine Vorliebe für Kontrastkombinationen und volle, ungebrochene Farben charakteristisch. Dem entsprechen am Genter Altar die zwei Tafeln mit den musizierenden Engeln. Es finden sich hier zwei Grundtypen in den Gesichtern, ein Typus mit breiter Stirn, spitzem Kinn und schläfrigen Augen, der dem der Madonna des Kanzlers Rollin gleicht, und ein zweiter Typus mit langem Oval und stark geschwungenen Brauen, entsprechend der Palamadonna und der hl. Barbara. Die beiden Engeltafeln sind ganz aus einem Guß und stehen zudem neben den ganz allgemein dem Jan zugeteilten Tafeln mit Adam und Eva; sie rühren also sicher von Jan her.

Von Huberts Kunst haben wir erst in letzter Zeit eine greifbare Vorstellung erhalten. Drei Bilder kommen hauptsächlich in Betracht, die Kirchenmadonna in Berlin, das Diptychon mit Kreuzigung und Jüngstem Gericht in Petersburg und die Frauen am Grabe bei Cook. Gemeinsam ist diesen Bildern eine gedämpfte Farbigkeit, die Vorliebe für die Wiedergabe von Lichtphänomenen, ein starkes Raumgefühl bei noch sehr altertümlicher Perspektive, das Fehlen des Mittelgrundes. Die kniende Magdalena des Cookbildes stimmt nun überein mit der erythräischen Sibylle über der Verkündigung des Genter Altars. Der ganze obere Teil der Außenseite des Altars stellt aber eine einheitliche künstlerische Rechnung dar. Der Verzicht auf Farbigkeit, der zwar in der Aufgabe gegeben war, aber doch in besonders genialer Weise ausgenutzt ist, das zerstreute Licht mit dem Blick in schattige Nebenräume stimmen sehr gut zu unserer Vorstellung von Huberts Kunst. Die Typen weichen von denen der musizierenden Engel durchaus ab. Diese Verkündigung ist also dem Hubert zuzuschreiben. Schwieriger ist die Entscheidung

hinsichtlich der Stifterbildnisse. Es kann nur gesagt werden, daß alle bekannten Porträts des Jan im Ausdruck hinter diesen zurückbleiben.

Von der Innenseite gehören die drei großen Figuren oben, wie allgemein anerkannt, dem Hubert. Das Flügelbild mit den Eremiten zeigt in den Köpfen den tiefen seelischen Ausdruck Huberts, zudem sind die beiden Frauen Wiederholungen der Verkündigungsmadonna und der großen fürbittenden Madonna der oberen Reihe, die beide von Hubert herrühren. Auch in der Pilgertafel weist die Farbengebung auf Hubert, während das etwas herausfallende Rot des Christophmantels der Fertigstellung durch Jan zuzuschreiben sein mag. Die entsprechenden Flügel der linken Seite sind sicher von Jan ausgeführt, die Farbe zeigt seine vollen, ungebrochenen Töne. Zudem ist der hl. Martin mit dem Banner von Gent nahe verwandt dem hl. Georg auf Jans Dresdener Triptychon. Entworfen mögen aber auch diese Teile von Hubert sein, wie ja selbst die singenden Engel bereits auf seiner Kirchenmadonna vorgebildet erscheinen. Ein einheitliches, fertiges Werk Huberts steht in der Verkündigung der Außenseite vor uns, während in den anderen Teilen viele Zutaten durch die ausführende Hand des Jan über das Werk des älteren Meisters gelegt sind. *G.*

Der **Kunstverein in Barmen** versendet seinen Jahres-Bericht für 1909. Im verflossenen Jahre ist seine Sammlung u. a. durch Werke zweier markanter Vertreter der Jung-Düsseldorfer Kunst, Max Clarenbach und Walter Ophey, bereichert worden. Neben dem Ausbau seiner eigenen Galerie sind vor allen Dingen die Veranstaltungen von periodischen Ausstellungen zu erwähnen, durch die er Barmen mit den besten Erzeugnissen der Kunst unserer Zeit bekannt macht. In den letzten beiden Jahren ist wieder eine Steigerung des Besuches festzustellen. Die Gesamtsumme der im Jahre 1909 an Private vermittelten Verkäufe beträgt 23015 Mark. Dazu kommen die aus eigenen Mitteln für die Sammlungen des Vereins aufgewendeten 10000 Mark und 4559 Mark für Kunstwerke, die für die Verlosung angekauft wurden, so daß sich die Gesamtsumme der im Laufe des Berichtsjahres verkauften Werke auf 37590,15 Mark beläuft.

FORSCHUNGEN

Hans Wydyz. Der Meister des 1505 verfertigten Dreikönigaltars im Freiburger Münster, *Johannes Wydyz,* war bis jetzt nicht sicher lokalisiert, obgleich er von verschiedenen Forschern mit Straßburg i. E. und Basel in Beziehung gebracht wurde. Herrn Dr. *Münzel-Freiburg* sowie dem Schreiber dieser Zeilen ist es bei ihren Studien im Freiburger Stadtarchive geglückt, zum ersten Male diesen Meister urkundlich nachzuweisen und ihn nach *Freiburg i. Br. zu lokalisieren.* Darnach war Wydyz 1499 bereits in Freiburg, weil ihn die Steuerliste von 1500 schon alphabetisch eingereiht mitteilt, was, wenn er erst 1500 gekommen wäre, nicht der Fall gewesen wäre. Die Listen wurden nämlich am Anfange des neuen Jahres nach den Listen des vorhergehenden Jahres aufgestellt, die während des Jahres Neuhinzukommenden aber mußten am Ende der Liste angefügt werden. Leider sind die Steuerbücher von 1493—1499 nicht erhalten, so daß man vorläufig nicht sagen kann, ob er schon vor 1499 sich in Freiburg aufgehalten hat. Es ist aber wahrscheinlich. Im Steuerbuch von 1500 wird er in der Malerzunft als »hanns widitz bildhower« mit 5 Schillingen Steuerbetrag aufgeführt. Ebenso 1501 und 1502. Von 1503—1507 fehlen wieder die Steuerakten, doch war Wydyz sicher in dieser Zeit in Freiburg, da erstens der Altar 1505 signiert ist und zweitens ihn das Steuerbuch von 1508 alphabetisch eingeordnet (was wieder die Anwesenheit von 1507 bestätigt) mit 5 Schillingen Steuerbetrag registriert. Von 1509—1518 fehlen leider wieder die Steuerbücher; da ihn das Steuerbuch von 1519 nicht mehr aufführt, so muß Wydyz in der Zwischenzeit weggezogen oder verstorben sein. — Herr Dr. Münzel hatte inzwischen das Glück, eine neue Urkunde aufzufinden, die zeigt, daß Wydyz mindestens bis 1510 in Freiburg gewesen sein muß. In den Münsterrechnungen findet sich folgender Eintrag: »23. Juni 1510. Item 4 *ℓ.* 7½ sch. meister Hansen dem bildhower von den trey schiben zuo machen in die schlosstein im neuwen Kor uff sontag und vigilia Joh. Batiste thut 7 fl. in gold.« — Wydyz hat demnach, denn nur er kann der »Meister Hans« sein, die äußerst reizvollen und prächtig in den Kreis komponierten Chorschlußsteine geschaffen, von denen der erste einen das Freiburger Stadtwappen haltenden Engel, der zweite eine Madonna mit Kind und der dritte das österreichische Wappen zeigt. — Über diese Fragen wird Herr Dr. Münzel demnächst im 1. Hefte der Freiburger Münsterblätter 1910 im Zusammenhange mit seiner Entdeckung eines Freiburger *Malers Hans Baer,* dem er mit Sicherheit einige Gemälde zuweisen konnte, ausführlich handeln. *Helmuth Th. Boßert.*

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut,* Sitzung vom 28. Februar. Herr *Prof. Hülsen* sprach über *antike Vorbilder* für die Illustration der *Hypnerotomachia des Polifilo* (Venedig, Aldus 1499). Der Illustrator hat Zeichnungen nach Antiken benutzt, die in Rom etwa zwischen 1475 und 1490 entstanden sind. Hervorgehoben sei jetzt nur: die wegen ihrer Schönheit oft abgebildete Darstellung des vom Adler getragenen Sonnengottes ist einem antiken Altar entnommen, der heute im Kapitolinischen Museum bewahrt ist. Über den Vortrag wird ausführlicher in den »Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts« und der Florentiner »Bibliofilia« berichtet werden.

Herr *Gustav Britsch* entwickelte seine Auffassung von einer speziell künstlerischen Kunstwissenschaft, indem er den *Gegenstand der künstlerischen Leistung* einer Betrachtung unterzog. Er sieht ihn in der Ordnung und Klarheit eines Gesichtsvorstellungsbesitzes und wird diese Auffassung demnächst in einer besonderen Schrift auseinandersetzen.

Sitzung vom 16. März. Herr *Prof. Hülsen* zeigte, daß sich für die Sakristei von *Santo Spirito in Florenz,* das schöne Werk Giuliano da Sangallos, ein antiker Bau als Vorbild für den Grundriß angeben läßt: Thermen in Viterbo, von denen sich auch wirklich eine Zeichnung Sangallos (Blatt 8 seines Sieneser Skizzenbuches) erhalten hat.

Herr *Dr. Bombe* erläuterte eine Sammlung von Abbildungen *Peruginer Miniaturen* aus dem 14. bis 17. Jahrhundert, die in künstlerischer und ikonographischer Hinsicht Interesse verdienen; die zugehörigen archivalischen Nachrichten sind gleichzeitig im Repertorium für Kunstwissenschaft erschienen.

Herr *Dr. Hans Schulze* behandelte die Bildnisse der *Vittoria Colonna.* Mit den Medaillen stimmt das Bild Altissimos im Verbindungsgang zwischen Pitti und Uffizien überein. Bronzinos Bild in der Leuchtenberg-Galerie in St. Petersburg kann sie ebenfalls vorstellen, das Pontormos in der Galerie Buonarroti ist jedoch vielmehr ein reines Idealbild.

Herr *Dr. Walter Friedländer* sprach über die *Fontana delle Tartarughe* in Rom vom Jahre 1585. Er hob hervor: nicht nur der jetzt so bekannte Name ist neu, sondern auch die Tartarughe (Schildkröten) selbst sind eine spätere Zutat erst aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 28. 3. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EINTRITTSGELDER IN DIE ALTE PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN.

Kultusminister von Wehner, dem die Sorge für Hebung der *Kultur*, für Verbreitung von Bildung und Wissen in Bayern obliegt, ist in der Landtagssitzung vom 23. Mai mit seinem Antrag, an vier Tagen der Woche für den Besuch der alten Pinakothek ein Eintrittsgeld von 1 Mark zu fordern, tatsächlich durchgedrungen. Der Antrag ist gegen die Stimmen aller anderen Parteien vom Zentrum angenommen worden. Daß die Empörung über die beabsichtigte Maßnahme in München groß ist, läßt sich denken. Gerade in unserem Zeitalter, das auf das Eifrigste bestrebt ist, breiteren Schichten des Volkes den Genuß geistiger Güter zu ermöglichen, sei es auf dem Gebiet der Musik, der Literatur, der Wissenschaft oder der bildenden Kunst, verschließt man eine der herrlichsten Sammlungen Europas, *ganz gegen den Geist ihres Gründers*, um weniger 20000 Mark willen dem freien Besuch. Wohl ist es wahr, daß die alte Pinakothek mit ihren jährlichen 30000 Mark höchst unzureichend dotiert ist, aber was nützt eine so minimale Aufbesserung des Ankaufsfonds, wenn dafür der Besuch der Sammlung *derartig* erschwert wird. Erhöbe man an zwei, ja im äußersten Falle an drei Tagen der Woche eine Eintrittsgebühr, so würde man sich das im Interesse des Ausbaues der Sammlung gerne gefallen lassen; aber an vier Tagen der Bevölkerung den Besuch der Galerie unmöglich zu machen geht zu weit und wäre ein aller bisherigen Tradition Münchens Zuwiderhandeln, das die schärfste Verurteilung verdient. Es hatte etwas Großzügiges, daß die alte Pinakothek im Gegensatz zu andern deutschen und ausländischen Sammlungen jedermann offen stand, daß Bürger, Aristokrat und Bauer, Deutscher und Ausländer, der Arme und der Reiche sich in ihr jederzeit an dem Anblick der großen Meisterwerke der alten Kunst erfreuen konnten. Das war mehr wert, als es die Bereicherung der Sammlung durch Kunstwerke für die jährlichen 14000 Mark (6000 Mark fallen für Regiezwecke weg) sein wird. Herr von Wehner berief sich auf die Fremden: »Den Fremden kann das Eintrittsgeld zugemutet werden«. Ganz abgesehen davon, daß hier der Einheimische mit dem Fremden leiden muß und die Fremden überhaupt die Verderbnis des ursprünglichen Münchens sind und hier eine Beutelschneiderei groß ziehen, deren sich jeder anständige Eingesessene schämt, so sind auch nicht alle Reisenden reiche Engländer und Amerikaner, sondern ein großer Prozentsatz der Besucher Münchens besteht aus Deutschen und zwar aus solchen, die nicht über übermäßige Geldmittel verfügen. Kein Volk der Erde reist bei so geringem Einkommen wie der Deutsche. Er hat sich oft bis auf den letzten Pfennig seine Reise ausgerechnet und lebt auf derselben alles eher wie üppig. Für ihn ist es also bei kurzem Aufenthalt in München nicht gleichgültig, ob er in die alte Pinakothek unentgeltlich hinein kann oder ob er zahlen muß. Manchmal würde man auch gerne auf eine halbe Stunde, die man eben zur Verfügung hat in die Sammlung gehen, um sich einige Bilder wieder anzusehen, ein frommer Wunsch, der Wunsch bleiben muß, weil an der Türe ein Cerberus in Gestalt des Kassierers steht.

Man setzt in München seine Hoffnung noch auf den Beschluß der Reichsratskammer. Ob von ihrer Seite noch Hilfe zu erwarten ist, nachdem es einmal schon gelungen ist, den Regenten für die Erhebung der Eintrittsgebühren zu gewinnen, wage ich kaum zu glauben. Auf jeden Fall würde sie sich den wärmsten Dank weiter Kreise erwerben, wenn sie von den vier Tagen einen bis zwei streichen würde.

A. Cr.

IX. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

Wie schon früher mitgeteilt, entschloß sich die hiesige Stadtverwaltung, um die in Rom 1911 abzuhaltende Internationale Kunstausstellung nicht zu schädigen, die auf eben jene Zeit angesetzte IX. hiesige Ausstellung schon am 23. April dieses Jahres zu eröffnen. — Zum allgemeinen Erstaunen gelang es denn auch dem unermüdlichen Fradeletto, in der kurzen Zeit von sechs Monaten etwas ganz Bedeutendes zusammenzubringen, ja sogar die Zahl der Räume um weitere vier zu vermehren, so daß man jetzt 40 Säle und vier Pavillons zählt. War schon bei der letzten Ausstellung die Aufnahme der Werke Nichteingeladener auf ein Minimum beschränkt, so besteht dieselbe diesmal nur aus Werken »Eingeladener«. Sie wurden zu einer Massensendung aufgefordert, so daß 17 hervorragende Maler in reichster Gesamtleistung auftreten und zwar sowohl mit ihren neuesten Werken, wie mit solchen, die, aus Staats- und Privatbesitz herzugezogen, ihre frühere Richtung, ihren Werdegang vor Augen führen. So ist z. B. J. Israëls mit 37 Gemälden der verschiedensten Zeiten vertreten. Auch die Werke nicht mehr lebender Künstler hat man vorgeführt: Courbet, Monticelli und Netti. Die deutsche Kunst ist, abgesehen vom Bayerischen Pavillon, vertreten durch Klimt, Zwintscher und Dill.

Der Clou der Ausstellung ist diesmal *Klimt*. Genau wie vor zehn Jahren in Wien bleiben seine eigentümlichen Dekorationen, welche er genötigt ist, entgegen ihrem Wesen, mit Rahmen umgeben, als Bilder auszustellen, für das Publikum und viele Künstler völlig unbegreiflich. Das blendende Weiß des Saales, die ungewohnte Art der Aufstellung erhöhen natürlich die Verwunderung diesen Rätseln gegenüber, und gerne verlassen die Schaulustigen die ihnen unbequeme und beängstigende Atmosphäre, um den ihnen ebenso neuen aber verständlicheren *Zwintscher* kennen zu lernen. Sie fangen an, der Gedankentiefe dieses originellen Künstlers sich hinzugeben, der ihnen jedoch ebenfalls allerlei Rätsel aufgibt, aller Lebensfreude abhold zu sein scheint und den erwarteten Genuß auch nicht aufkommen läßt. Viele verlassen auch diesen Saal unbefriedigt und atmen erst auf bei *Roll*, der in zahlreichen Gemälden und Zeichnungen durch seine lustige Farbenfröhlichkeit dem Durchschnittsgeschmack entspricht und so gar nichts zu denken aufgibt. Schon von weitem zieht der blendende Nacken einer Dame im schwarzen Sammetkleid die Schaulustigen an. Zwei große Tierstücke unterbrechen die Reihe all der rosigen Frauengebilde mit und ohne Gewand. — Dem Andenken eines zweiten Repräsentanten französischer Kunst hat man einen Raum geweiht, dem 1824 in Marseille geborenen und dort 1886 verstorbenen *Monticelli*. Er bildet für die meisten eine neue Bekanntschaft; und man fragt sich, wie es möglich war, daß in einer Zeit der geleckten Ausführung diesen skizzenhaft wirr und kraus hingeworfenen Sachen irgend ein Verständnis entgegengebracht werden konnte. Das leuchtende Kolorit, die lebhafte Phantasie macht diese Experimente des Pinsels allein genießbar.

Einen der Haupttreffer der Ausstellung hat *J. Lavery* ausgespielt. In 50 Gemälden, meist großen Damenporträts, fordert er die Bewunderung heraus, wozu nicht wenig die Eleganz und Vornehmheit dieser englischen Typen beiträgt. Alle möglichen Sammlungen haben zu dieser stolzen Bilderschau beigetragen. Bisher hatte man von ihnen nur einzelne in schweren ernsten Tönen gehaltene Bildnisse hier gesehen. So erklärt sich der große Erfolg. Die englische Malerei ist dann noch weiter und ebenfalls auf die nobelste Weise im *englischen Pavillon* vertreten, wo natürlich vortreffliche Aquarelle nicht fehlen. *Frankreich* ist dann außer durch den bereits genannten Roll weiter vertreten durch *Renoir* und *Courbet*. Man hat dem Andenken des letzteren durch diese Ausstellung keinen Dienst geleistet. Was hier zu sehen ist, gibt denen, welche ihn nicht kannten, aber von seiner einstigen bahnbrechenden Stellung gehört haben, keinen richtigen Begriff. Die Bilder sehen verschwärzt, schmutzig aus, eine Skizze zu den einst so viel genannten Steinklopfern nicht ausgeschlossen. Zwei lebensgroße nackte weibliche Figuren mit einem Papagei spielend machen einen konventionell - akademischen Eindruck, wogegen der »Verwundete« immer noch interessiert. Noch weniger kann man begreifen, was die 37 Gemälde des alten Renoir uns heutigen Tages sagen sollen, nachdem er längst überholt ist und nichts übrig bleibt, als die schlechte Zeichnung seiner schwammig aufgeschwollenen nackten Weiber mit ihren pausbackigen Kindergesichtchen. *Israels* entschädigt dafür mit seiner reichhaltigen Sammlung. Jedes seiner Gemälde ist nach der einen oder anderen Richtung hin erfreulich, wenn auch ein großer Saal mit denselben angefüllt fast des Guten zu viel ist. Merkwürdig ist ein großes Gemälde, eine weibliche Gestalt, sinnend im Grünen gelagert, aus seiner Jugendzeit. Unendlich lebendig des alten Mannes Selbstporträt.

Zwei neue Erscheinungen sind auf unserer Ausstellung — *Polen* und *Tschechen* und die *Bulgaren* im nächsten Saale. Unter den Bildern ist das bemerkenswerteste ein Aquarell in lebensgroßen ganzen Figuren von *Svabinsky:* ein Familienbild; eine Gruppe in vielen Figuren von der Großmutter bis zum Enkel und dem kleinen Haushündchen. Alles in vortrefflicher Zeichnung und noch besonders dadurch bemerkenswert, daß alle Markierung der tieferen Schatten, alle feinere Modellierung scheinbar mühelos erreicht ist, durch mit Tusche aufgesetzte schwarze Schraffierung. Nicht minder merkwürdig eine ganz große Pastellzeichnung von feinster Wirkung von *Axentovicz;* in reizender Gruppierung stellt uns der Künstler seine Familie und sich selbst im Hintergrunde vor. Die ganze Sammlung macht einen vornehmen Eindruck. Das Kabinett der Bulgaren fällt auf durch seine reiche bunte Ausstattung. Die Gemälde selbst sind nur interessant durch Darstellung bulgarischer Zustände und Kostüme. In einem hübschen Schranke ansprechende Töpfereien.

Der *Belgische Pavillon* ist diesmal ausschließlich von den zahlreichen Landschaften *Franz Courtens* in Anspruch genommen. In den rückwärtsliegenden Räumen fanden Radierungen Aufstellung, sowohl belgischer Künstler, wie der Société des peintres-graveurs français.

Der hochoriginelle höchst malerische *Ungarische Pavillon* hat zu seinem größten Vorteile einige Abänderungen innerer Einteilung erfahren. Der große Saal ist in vier kleine geteilt worden, so daß nun sieben Räume zur Verfügung stehen. Der Bilderinhalt ist über allen Vergleich bedeutender als der der letzten Ausstellung. Dem Eingang gegenüber erfreut sofort ein großes nobles Damenporträt in ganzer Figur in grauer Straßentoilette von *Glatter*, so wie im nächsten Raume eine ausgezeichnet gemalter Akt in ganzer Figur vom Rücken gesehen. Zwei gute Genrebilder von *Mannheimer* sowie ein Eisenhammer von *Scutezky* müssen rühmend genannt werden, sowie ein brennendes Dorf von *Vida*. Hervorgehoben muß werden, daß unter dem vielen Vortrefflichen, 185 Nummern umfaßt die Ungarische Ausstellung, sich keinerlei Roheiten bemerkbar machen, sondern nur ernstes Studium, eine erfreuliche Wahl des Darzustellenden. Außerordentlich fein ist eine kleine Zusammenstellung ungarischer Kleinkunst, Tonwaren, Gläser, Gegenstände in gepreßtem Leder, Spitzen und Metallarbeiten usw.

Auch die *Bayerische Ausstellung* ist diesmal weniger kahl als die vorige, obgleich keine eigentlichen Treffer vorhanden sind, wenn man nicht »Die Hölle« von *Stuck* dafür gelten lassen will, welche den Ehrenplatz einnimmt. Ihr zur Seite einige Porträts von *Samberger*. Sie sind voller Leben und Geist trotz der so sehr in die Augen springenden Absicht, Lenbach nachzuahmen. *Habermann* ist mit seinem Selbstporträt vertreten. *Hegenbart* mit zwei prächtig gemalten Hunden. *Schramm* und *Zügel* geben Bekanntes. Es würde richtiger sein, diese Ausstellung beim wahren Namen zu nennen. Statt »Bayerische Ausstellung« müßte sie benannt werden: »Münchener Sezession«. Man bedauert hier lebhaft, daß die bayerische Kunst auch diesmal so spärlich vertreten ist. Mit Recht wird *L. Dills* Sonderausstellung bewundert. Den Ehrenplatz nimmt sein großes, 1882 entstandenes Bild »Venezianischer Kanal« aus der Universitätsgalerie in Würzburg ein, sowie das schöne Gemälde aus der Karlsruher Galerie: »Überschwemmte Felder«. Außerdem schmücken den Raum außerordentlich feine landschaftliche Temperastudien aus der Umgebung von Dachau. Interessant ist, Dills Verwandlungen zu verfolgen von den beiden Porträts von 1872 und 1873 bis auf den heutigen Tag, da er zu einem ihm eigentümlichen Stile durchgedrungen ist.

In der *Spanischen Abteilung* sind nur zehn Künstler vertreten, unter welchen gebührlich *Zuloaga* das Haupt-

interesse beansprucht. Fast ist er noch bizarrer geworden, nervenerschütternd sein großes Bild »Die Geißelbrüder«, voll strömenden Blutes. Zwei der unglücklichen Büßer erweisen inbrünstige Verehrung einem in Holz geschnitzten und bemalten großen Kruzifixe, welches von Blut trieft, während ein dabeistehender Geistlicher Gebete spricht. Der Hintergrund eine in trostloser Felsenlandschaft erbaute Stadt. Drei Frauen in große graue Tücher gehüllt, von sibyllenhafter Häßlichkeit, kommen dann auch einzeln gestellt auf einem zweiten Bilde vor. Es sind Typen aus Altkastilien. Ein weiblicher Akt auf dem Sofa ausgestreckt von abschreckendem Realismus der Verkommenheit. Desto zahmer ist *Benliure* besonders in einer sehr bunten Blumenverkäuferin aus Valencia. Ein prachtvoll tiefgestimmtes Bild zeigt *Rodriguez-Acosta:* Betende in einer kleinen Wallfahrtskirche. Das große Gemälde: »Nächtliches Fest in Madrid« von *Chicharro y Agüera* mußte im großen Empfangssaale untergebracht werden. Sartorios Dekorationen, welche die Gesamtwände des Saales bedeckten und vom König angekauft, der Stadt Venedig geschenkt wurden, werden auf der Italienischen Ausstellung in Buenos Aires figurieren.

Mehr als je nimmt die *italienische Malerei* den meisten Raum in Anspruch. Abgesehen von den in den internationalen Sälen untergebrachten Gemälden, befindet sich die große Masse derselben in den 16 Sonderausstellungen ebensovieler hervorragender Künstler. Es muß hervorgehoben werden, daß die Nachahmung nordischer Malerei unter den Italienern nachgelassen hat, daß sie wieder anfangen sich auf sich selbst zu besinnen; vor allem gilt das von den Venezianern. So erregt es Aufsehen und freudige Überraschung, daß der in Görz geborene aber zum Venezianer gewordene *Italico Brass,* der sich auf den früheren Ausstellungen durch seltsame Experimente bemerkbar machte, nun mit einer Menge der flottesten Darstellungen aus dem venezianischen Volksleben den Beweis größter Geschicklichkeit liefert. Brass hat einen glücklichen Gedanken gehabt in diesem Zurückgreifen auf das Allernächstliegende, auf die tägliche Umgebung, für welche die meisten seiner Kollegen den Blick verloren hatten. Auch *Milesi* fängt wieder an, der zu werden, der er vordem war, während es *Scattola* noch nicht überwunden hat, in seinen sehr beachtenswerten Bildern aus Assisi, S. Gimignano usw. fast nordische Stimmung anzustreben. Bei *Sartorelli* ist alles Sonne, Licht und Luft, wenn auch etwas in konventioneller Weise. Außerordentlichen Eindruck macht diesmal *Fragiacomo* mit seinen feingestimmten Landschafts- und Lagunenbildern. *Mitizanetti* erfreut mehr, wenn man eins oder zwei seiner effektsatten Landschaftsbilder mit gewaltigen Baumkronen über glänzenden Wasserspiegeln unter anderen Gemälden sieht. Hier in Masse aufgestellt, wiederholt sich bereits Bekanntes. In zahlreichen feinen Aquarellen stellt *O. Carlandi* Szenen aus Roms nächster Umgebung dar. Unter den *Lombarden* ist es besonders der Altmeister *P. Carcano,* der bewundert wird. Eine stolze Reihe größerer Gemälde läßt begreifen, welches gerechte Aufsehen diese seinerzeit gemacht haben müssen und wie sie anderseits nie veralten können. Der Gletscher von Cambrena ist vielleicht das Hervorragendste dieses trotz seiner 78 Jahre noch in rüstiger Tätigkeit schaffenden Künstlers. Von den *Toskanern* ist nicht viel vorhanden. Wie immer drängen sich die feuersprühenden großen Darstellungen *Nomellinis* in den Vordergrund. Bei den *Neapolitanern* hat man vom verstorbenen *F. Netti* (geb. 1832) eine Zusammenstellung vieler seiner Arbeiten veranstaltet und im 38. Saale bei den wenigen Neapolitanern untergebracht, welche zu dieser Ausstellung eingeladen wurden. Nichts Neues sagen uns die in besonderem Raume befindlichen 15 Temperalandschaften *F. P. Michettis.* Dagegen erregt in eben diesem Raume gerechte Bewunderung die feine Marmorskulptur des rühmlich bekannten *Trentacosta,* des unglaublich gewissenhaften, geschmackvollen sizilianischen Bildhauers. Es läßt sich nichts Feineres denken, als dieses schlafende, in seiner Nacktheit so keusche und reine, wundervolle junge Mädchen. Unter dem wenigen Plastischen, was die Ausstellung sonst noch bietet, kann sich nichts mit diesem Meisterwerke messen. Genannt müssen noch werden die zwei Bronzestatuen des Venezianers *De Lotto:* »Arbeit« und »Sparsamkeit«, für die Vorhalle der hiesigen Sparkasse bestimmt, so wie »Die Gefallene«, eine kolossale Marmorarbeit von *Terese Ries,* zum Knäuel zusammengeballt, ihr Antlitz verhüllend.

So hätte denn Venedig wieder eine neue Anziehungskraft durch diese neunte Ausstellung erhalten. Beängstigend bleibt nach wie vor die Überproduktion und die stets zunehmende Zahl ausübender Künstler, die alle verkaufen wollen. Die Ankäufe haben bei der großen Anzahl der Besucher jedoch bereits einen erfreulichen Anfang genommen. *AUG. WOLF.*

NEKROLOGE

+ **Ludwig Willroider †.** Am Sonntag, den 22. Mai starb in Bernried am Starnberger See der bekannte Landschaftsmaler Ludwig Willroider im Alter von 65 Jahren. Geboren zu Willach in Kärnten am 11. Januar 1845 als Sohn eines Baumeisters, wandte er sich unter Leitung seines älteren Bruders Joseph Willroider der Landschaftsmalerei zu, kam im Jahre 1868 nach München, wo er Schüler von Eduard Schleich, Adolf Lier und Karl Ebert wurde und blieb fortan als einer der angesehensten Vertreter der Nach-Schleichschen Landschaftsschule in dieser Stadt seßhaft. Er war kgl. Professor, Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste und Inhaber hoher Orden. Auf seine Arbeiten, deren sich fast in jeder größeren Galerie Deutschlands welche vorfinden, wird uns hoffentlich bald eine Nachlaß- und Gedächtnisausstellung Gelegenheit geben, näher einzugehen.

+ **Ludwig Gamp †.** Am gleichen Nachmittag wie Ludwig Willroider verschied in München der in Thiengen in Baden 1855 geborene Bildhauer Ludwig Gamp. Von 1873—79 Schüler der Münchener Akademie (Widmann) arbeitete er dann eine Zeitlang mit Maison, später mit Voltz in Karlsruhe zusammen, kehrte 1882 nach München zurück, wo er auf einer Glaspalastausstellung für einen gekreuzigten Christus, der vom Staat angekauft wurde und sich jetzt am Chor der Paulskirche befindet, die goldene Medaille erhielt. Viele seiner plastischen Arbeiten finden sich an Münchener Gebäuden, auf Friedhöfen und in Privatbesitz.

PERSONALIEN

Zum Nachfolger Prof. Artur Kampfs ist vom Senate der Berliner Akademie der Künste Geh. Baurat Prof. **Karl von Großheim** an die Spitze der Akademie berufen worden.

Rom. Die Kommission, welche vom Unterrichtsminister beauftragt worden war, einen Direktor für die Uffiziengalerie in Florenz zu wählen, hat noch keinen definitiven Direktor ernannt. Daraufhin hat der Minister den Direktor der Nationalgalerie in Rom, Prof. Dr. *Federico Hermanin,* beauftragt, auf einige Monate kommissarisch die Florentiner Galerien zu leiten. Nach diesem kurzen Interregnum wird die Konkurrenz wieder ausgeschrieben werden und alles läßt uns hoffen, daß endlich unter den jungen florentinischen Forschern der ständige Direktor gewählt werden wird.

× Die **Berliner Sezession** hat kürzlich eine Anzahl von Künstlern zu »*außerordentlichen korrespondierenden Mitgliedern*« gewählt, nämlich die beiden französischen Maler *Paul Signac* und *Edmond Croß*, die bekannten Vorkämpfer des pointillierenden Neoimpressionismus, ferner den Maler und Graphiker *Adolf Schinnerer*, dem für seine ausgezeichneten Radierungen vor einiger Zeit vom Deutschen Künstlerbund der Preis eines Aufenthalts in der Villa Romana bei Florenz zuerkannt wurde, den Münchner Maler *Alfred Feiks* und den Bildhauer *Paul Oßwald* in Rom.

+ **München.** Die **Jury der Künstlervereinigung Luitpold-Gruppe** besteht für das Jahr 1910 aus nachfolgenden Herren: 1. Vorsitzender Prof. Walter Thor, 1. Schriftführer Melchior Kern, 2. Schriftführer Wenzel Wirkner, Beisitzer: Heinrich Brüne, Hans Heider, Ludwig Putz, Kurt Rüger, Josef Sailer.

WETTBEWERBE

× Die **Berliner städtische Deputation für die Ausschmückung des Rathauses** hat beschlossen, einen **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für künstlerische Einladungskarten, Tischkarten und Tischbelegungskarten unter deutschen Künstlern auszuschreiben. An Preisen sind insgesamt 3500 Mark ausgesetzt.

+ **München.** Die **Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst** erteilte anläßlich des **Wettbewerbes** für Entwürfe zur Ausmalung der katholischen Stadtpfarrkirche in Immenstadt (Allgäu) folgenden Künstlern Preise: 1. Preis Kunstmaler Xaver Dietrich in München, 2. Preis Kunstmaler Walter Illner in Loschwitz-Dresden, 3. Preis Kunstmaler Prof. Kasper Schleißner in München. Mit Belobungen ausgezeichnet wurden die Entwürfe von Otto Hämmerle in München, Franz Reiter in München, Max Roßmann in Amorbach i. U.

Zu dem **Plakatwettbewerb für die Internationale Hygiene-Ausstellung Dresden 1911** sind nicht weniger als 552 Entwürfe eingegangen. Als Preisgericht traten am 18. Mai zusammen: Geheimer Hofrat Max Klinger, Dir. Prof. Professor Seliger (Leipzig), Prof. Carl Bantzer, Professor Otto Gußmann, Professor Wrba, Geheimer Kommerzienrat Lingner und Professor Paul Schumann (Dresden). Die Preisrichter stellten im allgemeinen fest, daß das Niveau der Entwürfe ungewöhnlich hoch sei. Sie beschlossen drei Preise zu je 1200 Mark und einen Preis von 900 Mark zu verteilen. Die drei Preise zu 1200 Mark erhielten Wilhelm Blutbacher in Ludwigsburg (Entwurf: Samariterin), Ludwig Hohlwein in München (Herkules) und Paul Rößler in Dresden (Dresden 1911), den vierten Preis erhielt Ewald Manz in Halle (Entwurf: Braun und Blau).

DENKMALPFLEGE

☐ **Multschers Kargaltar gerettet.** In der Maisitzung des Ev. Kirchengemeinderates zu Ulm wurde beschlossen, von einer Restaurierung des Kargaltars abzusehen. Diese Änderung der ursprünglichen Absichten dürfte wohl allgemeiner Zustimmung sicher sein.

DENKMÄLER

× Das **Berliner Virchow-Denkmal** von *Fritz Klimsch*, das eine so wechselvolle Vorgeschichte erlebt hat, ist nun auf dem Karlsplatze aufgestellt. Es ist nur noch von einem Bauzaun umgeben, steht aber sonst völlig frei und kann von jedem besichtigt werden, — trotzdem soll noch eine offizielle »Enthüllung« stattfinden, über die jedoch immer noch nichts Näheres bestimmt ist.

× Das **Berliner Fontane-Denkmal,** bekanntlich ein nachgelassenes Werk des verstorbenen Bildhauers *Max Klein*, ist Anfang Mai feierlich enthüllt worden. Das Standbild hat seinen Platz am Rande des Tiergartens, gegenüber der Stülerstraße, erhalten. Die Festrede hielt der Literarhistoriker Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. *Konrad Burdach*.

AUSSTELLUNGEN

× Im **Berliner Künstlerhause** wird ein deutscher Maler des 18. Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht, der allzusehr in Vergessenheit geraten war. Auf der Jahrhundert-Ausstellung fielen unter den Werken der älteren Münchner Schule besonders die Bilder von Wilhelm von Kobell auf, darunter außerordentlich feine Soldatenschilderungen, Schlacht- und Manöverszenen von überraschend hellem und transparentem Licht, und eine wunderhübsche Darstellung des ersten Münchner Pferderennens von 1811. Von Wilhelm hat man sich nun seinem Vater *Ferdinand Kobell* zugewandt, und ein Ehrenausschuß, dem u. a. Hugo von Tschudi, Ferdinand Keller, Hans Thoma, Wilhelm Trübner sowie ein Angehöriger der Familie des Künstlers, Generalmajor z. D. von Kobell in München, angehören, hat diese Berliner Ausstellung veranstaltet. Dr. J. A. Beringer in Mannheim hat zu dem Katalog eine sehr wertvolle und lehrreiche Einleitung beigesteuert. Wir erfahren daraus das Wichtigste über die Lebensgeschichte Kobells, der 1740 in Düsseldorf geboren war, seine Hauptzeit in Mannheim verbrachte und 1799 in München starb, wohin er sich einige Jahre vorher unter dem Druck der Kriegsereignisse zurückgezogen hatte. Die Bilder, die wir nun von ihm sehen, lassen einen Künstler von ungewöhnlich zartem und intimem Naturgefühl erkennen, der der Mehrzahl seiner Zeitgenossen im malerischen Erfassen landschaftlicher Motive überlegen war. Er verband die große Anschauung der traditionellen heroischen Landschaft mit einem vertieften Verständnis für das innerste Wesen einfacher Ausschnitte, die er mit einem innigen Lyrismus wiedergab. Die Naturschwärmerei der Rousseau-Epoche klingt in seinen Gemälden wieder, und neben einem Talent zu wohlabgewogenen Kompositionen, einem klaren und sicher disponierenden zeichnerischen Können standen ihm koloristische Wirkungen von einer Kraft und Schönheit zur Verfügung, die für seine Zeit durchaus ungewöhnlich waren. Namentlich der »Wasserfall«, der »Abend am Rhein«, die beiden Pendants mit der Ausfahrt und Heimkehr einer Herde, weisen farbige Akkorde von tiefem, warmem Klang und echt malerischem Empfinden auf. Zugleich sieht man Proben von Kobells ausgedehntem graphischen Werk und einzelne Handzeichnungen. Außerdem einige Studien und kleinere Arbeiten seines Sohnes Wilhelm, dessen frisches Talent sich auch hier wieder sehr anziehend präsentiert. Ferdinand Kobell stand übrigens auch Goethe nahe, der durch den Maler Müller für die Mannheimer Schule Interesse faßte. Elf Handzeichnungen und zwei Radierungen von seiner Hand finden sich in Goethes Sammlungen, die daneben von Franz Kobell, dem Bruder und Schüler Ferdinands, gar 30 Zeichnungen und zwei Quartbände mit je 40 Federzeichnungen und von Wilhelm zwei Aquarelle aus der Landschaft bei München aufweisen.

Berlin. Die **»Neue Secession«** veranstaltet in der Zeit vom 1. Oktober bis 1. Dezember 1910 eine **Schwarz-Weiß-Ausstellung,** zu welcher auch Werke der Kleinplastik zugelassen werden.

× Die **Kommission für die Große Berliner Kunstausstellung 1911** hat sich bereits konstituiert. Zum ersten Vorsitzenden wurde Maler *Carl Langhammer* gewählt, zum

zweiten Vorsitzenden Bildhauer Prof. *Hermann Hosäus*, zum ersten Schriftführer Maler *Karl Kayser-Eichberg*, zum zweiten Schriftführer Maler *Otto Seeck*, zum ersten Säckelmeister Maler *Paul Hermann*, zum zweiten Säckelmeister Architekt *Arnold Hartmann*.

SAMMLUNGEN

× Das **Problem eines Berliner Museums**, das schon seit langen Jahren von vielen Kunstfreunden erwogen wird, tauchte jüngst im *preußischen Herrenhause* wieder auf. Stadtdirektor *Tramm* aus Hannover nahm während der Beratung des Kultusetats bei dem Kapitel »Kunst und Wissenschaft« Gelegenheit, von der beabsichtigten Entfernung der ausländischen Kunstwerke aus der Nationalgalerie zu sprechen, und gab zugleich den weitverbreiteten Wünschen Ausdruck, die dahin gehen, daß die Stadt Berlin die Begründung einer »modernen Galerie« ins Auge fasse. In der Tat ist in letzter Zeit von manchen Seiten ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Plänen hergestellt worden, indem die Frage aufgeworfen wurde, ob es sich nicht ermöglichen ließe, daß jene Sammlung ausländischer, namentlich französischer Gemälde und Skulpturen aus dem Besitze des Staates in den der Stadt überginge. Da es sich hier durchweg und ausnahmslos um Geschenke handelt — auch Manets Bild »Im Treibhause« ist nicht, wie man oft hören kann, angekauft, sondern geschenkt worden —, so ist dieser Gedanke vielleicht nicht so phantastisch, wie er im ersten Augenblick erscheinen mag. In der Nationalgalerie, die an chronischem Raummangel leidet, wäre damit Platz gewonnen, und es wäre eine Abteilung aus ihr entfernt, die an dieser Stelle nun einmal für viele ein Stein des Anstoßes ist. Aber die wertvollen Kunstwerke würden zugleich an anderem Orte vortrefflich zur Geltung kommen, und der Stadt Berlin böte sich ein willkommener Anlaß zur Inaugurierung einer »liberalen Kunstpolitik«, wie das Oberhaupt von Hannover sagte. Natürlich würde die Hauptstadt nicht bei dieser »modernen Galerie« allein stehen bleiben dürfen, sondern, zum Teil aus ihrem bisherigen Besitz, zum Teil durch systematischen Ausbau dieser Bestände, eine historische Galerie der Berliner Schule, eine Porträtgalerie und eine Sammlung spezifisch berlinischer Bilder angliedern müssen — alles alte Forderungen! Vielleicht ist in Wahrheit jetzt der rechte Augenblick gekommen, die Durchführung dieser Pläne langsam in die Wege zu leiten.

× Das **Märkische Museum** zu Berlin hat eine bedeutsame Erweiterung seines *Bilderarchivs* beschlossen. Die Pläne erstrecken sich auf zwei Gebiete. Einmal soll eine *systematische Sammlung von Abbildungen wichtiger Ereignisse und Erscheinungen zur Berliner Zeit- und Kulturgeschichte* angelegt werden, für die auch die älteren Bilderbestände des Museums schon eine Anzahl wertvoller Stücke aufweisen. Sodann soll ein *Archiv künstlerischer Photographien der Stadt und der typischen Erscheinungen ihres Lebens* begründet werden, ähnlich wie es Hamburg durch die im Auftrage des Staates von Ernst Just zusammengebrachte und jetzt in der dortigen Kunsthalle aufbewahrte Sammlung besitzt. Es ist in Aussicht genommen, einzelne Gruppen dieser Blätter in Reproduktionen herauszugeben; eine erste Mappe, »Das malerische Berlin«, soll möglichst bald erscheinen. Die Direktion des Märkischen Museums hat zur Durchführung dieser Pläne Dr. Max Osborn als Hilfsarbeiter herangezogen.

Der Jahresbericht des New Yorker Metropolitan-Museums. In dem März-»Bulletin of the Metropolitan-Museum of Art« liegt der Jahresbericht über die Tätigkeit des großen New Yorker Museums bis zum 31. Dezember 1909 vor. Es sind nicht weniger als 8487 Einzelnummern dem Inventar hinzugetreten. Allerdings nehmen darin eine Spitzensammlung mit 700 Nummern und eine Gewebesammlung einen großen Platz ein. Die hinzugekommene Blackborne-Sammlung von Spitzen galt als eine der besten existierenden Privatsammlungen. Mit der Fischbach-Sammlung von Textil-Gegenständen und drei französischen Tapisserien aus dem frühen 15. Jahrhundert und einem burgundischen Teppich aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die neu erworben wurden, darf die Textilsammlung des Metropolitan-Museums sich zu den reichsten und ausgewähltesten der ganzen Erde rechnen.

Dem Bericht über die Erwerbungen im Departement der ägyptischen Kunst geht ein solcher über die Tätigkeit der amerikanischen Expedition nach den Pyramiden von Lisht und der Oase von Kharga im Jahre 1908/9 voraus. In Lisht wurde der Pyramidentempel des Königs Sesostris I. der XII. Dynastie ausgeräumt; die Ausgrabung begann an der östlichen Front des Tempels und arbeitete sich unter gewaltigen Trümmerhaufen fort. Der Tempel war in einer späteren Periode niedergelegt worden und sein Material für andere Bauten verwandt. Jedoch ist genug in situ geblieben, daß der allgemeine Plan und seine architekturalen Prinzipien erkannt werden konnten. Es zeigte sich nämlich, daß der Tempel den früheren Pyramidentempeln der IV. und V. Dynastie nachgeahmt war. Ein großer Teil bemalter Reliefskulpturen von den Tempelwänden wurde noch in leuchtender Farbenpracht hervorgezogen. Ein gewaltiger Löwe in Kalkstein ist besonders erwähnt, der zum Außenschmuck gedient hat. Die allgemeinen Resultate der Arbeit in Lisht tragen zur Kenntnis der Geschichte der ägyptischen Kunst im mittleren Reich namhaft bei und das nach New York herübergebrachte Material bringt die New Yorker Sammlung in eine außergewöhnliche Lage für die Repräsentation der Kunst dieser Periode. — In der Oase von Kharga wurde die christliche Nekropole und ein Teil der alten Stadt Hibis ausgegraben. Zahlreiche Bronzemünzen aus der Zeit des Diokletian, Maximian und Konstantius wurden gefunden, ferner Terrakotten und Bronzen, die die spätägyptische Kunst charakterisieren. Als besondere Erwerbung des Museums werden dann noch sieben Fayum-Porträts aufgezählt, die auch in dem Bulletin in Photographie wiedergegeben sind und sich als bedeutsame und interessante Werke der enkaustischen Malerei auf Holz im 2. Jahrhundert n. Chr. erweisen. Dazu tritt dann noch ein Ganzporträt auf Leinwand, das von größter Seltenheit ist, und das dazu bestimmt war, als Decke über den Mumien-Sarkophag geworfen zu werden. — Zurzeit ist die amerikanische Expedition mit der Aufklärung des Dariustempels in der Oase Kharga beschäftigt.

Im Departement der klassischen Kunst sind drei hervorragende Akquisitionen zu bemerken: Zunächst die Statue eines alten Marktweibes, von dem an dieser Stelle schon die Rede war; darnach ein liegender Löwe in voller Größe, ein griechisches Werk des 5. Jahrhunderts v. Chr., und eine fragmentarische kauernde Venus von ungefähr der gleichen Größe wie die berühmte im Louvre-Museum (genaue Bezeichnung?), jedoch von weit besserer Arbeit. Das Fragment einer lebensgroßen Statue eines sitzenden Philosophen ist von einem unbekannten Bildhauer Zeuxis gezeichnet. Ein prächtiges Marmorköpfchen eines Mädchens wurde von Herrn James Loeb in München dem Museum geschenkt. Auch in Bronzen, griechischen Vasen (worunter 19 zusammen gefundene, die möglicherweise ein Tafelservice bildeten), Terrakotta-Statuen sind zahlreiche Zugänge zn bemerken. Morgan hat seinen wunderbaren Bronzeeros von Boscoreale und seine Glassammlung (die bekannte Greau-Sammlung aus 2500 Stück) als Leihgabe

dem Museum überwiesen, das nunmehr, im Besitz der Marquand-Charvet, der Cesnola- und Moore-Sammlung, die reichste und mannigfachste antike Glassammlung aufweist, die an irgend einer Stelle vereinigt ist. Das Cubiculum von Boscoreale ist jetzt in einem besonders hergerichteten Raume aufgestellt und ein Mosaikboden dafür nach dem Vorbild des Ursprungsortes gearbeitet worden.

In der Gemäldeabteilung figuriert als neu eingegangen und zwar als Geschenk des St. Louiser Großbrauers Adolphus Busch der prachtvolle Zügel »Ochsen eine Furt durchwatend«. Außerdem sind Werke von Lorenzo Monaco, Lorenzo di Credi, Montagna, Bronzino, Gerard David, La Farge aufgeführt. Ein Corot »Der Schlaf der Diana«, Daumiers »Don Quichote«, eine Skizze von Géricaults »Raub der Medusa« sind unter den Neuerwerbungen moderner Bilder als besonders wertvoll erwähnt.

Die mittelalterliche Skulptur ist in dem Metropolitan-Museum schon längst ganz vorzüglich repräsentiert. Nunmehr wendet sich die Aufmerksamkeit darauf, die Renaissance-Skulpturen zu ergänzen. Es wurde ein hervorragendes Beispiel aus der Schule des Pisano, ferner Arbeiten Verrocchios und Antonio Rossellinos und verschiedene Bronze-Statuetten und Plaketten angekauft. Pierpont Morgan hat sein wundervolles Alabaster-Altarwerk, das die spanische Kunst in der Übergangszeit vom Gotischen zur Renaissance auf treffliche Weise illustriert, dem Museum geschenkt. Holzarbeiten, Plaketten von der Hand Peter Floetners und eine Heimsuchung, ein süddeutsches Werk, sind weiter erwähnenswert.

Selbstverständlich hat das Museum auch seine dahin gerichtete Politik, die speziellen Wert auf das Anwachsen der Sammlungen amerikanischer Kunst legt, fortgeführt; und so wurden 34 Gemälde amerikanischer Künstler und acht Skulpturen amerikanischer Bildhauer in diesem Jahre angekauft. Als das wichtigste, was der amerikanischen Abteilung zugewachsen ist, ist aber die berühmte Sammlung amerikanischer Möbel und verwandter Kunstgewerbe zu betrachten, die von Herrn Eugene Bolles aus Boston angelegt worden ist. Diese Sammlung, welche die Periode von den frühesten Niederlassungen in Neuengland bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts umfaßt, wurde von Mrs. Russell Sage dem Museum geschenkt. Es sind exquisite 42 Stücke darunter, die auf der Hudson-Fulton-Ausstellung figuriert haben.

Die orientalische Kunst und die des äußersten Osten haben auch Zugänge zu verzeichnen, die jedoch abgesehen von Specimina persischer und syrischer Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts nicht von besonderer Bedeutung sind. Das Metropolitan-Museum wird jetzt genötigt sein, ein besonderes Departement der orientalischen Künste einzurichten; bis jetzt fielen sie in das Departement der dekorativen Künste. *M.*

+ **Speyer.** Am 22. Mai wurde hier das von dem Münchener Architekten Gabriel von Seidl erbaute **Historische Museum der Pfalz** in Gegenwart des Prinzen Rupprecht von Bayern als Stellvertreter des Prinzregenten eröffnet.

VEREINE

+ **München.** Der **Verband deutscher Kunstvereine** hielt am 23. und 24. Mai im Kunstgewerbehause seine 1. ordentliche Mitgliederversammlung ab, zu der sich die Vertreter der Kunstvereine von Augsburg, Barmen, Dresden, Düsseldorf, Hannover, Karlsruhe, Kassel, Köln, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, München, Stuttgart und Wiesbaden eingefunden hatten. Bei der Besprechung des Rechenschaftsberichtes wurde angeregt, für Wanderkollektivausstellungen Frachtermäßigung anzustreben, zu welchem Zweck der Ausschuß Eingaben an die Kultusministerien der deutschen Bundesstaaten machen wird. Nach Festsetzung eines Jahresbeitrages wurde der bisherige Ausschuß des Verbandes wiedergewählt, desgleichen München als Vorort für die kommenden zwei Jahre. Daran anschließend sprach der Direktor des Münchener Kunstvereins Pixis, über eine Statistik deutscher, österreichischer und schweizerischer Kunstvereine, bei der die Angaben von 35 Vereinen verwertet wurden. (Man hatte an 118 Vereine Fragebogen hinausgegeben, von denen bis jetzt 35 ausgefüllt zurückgegangen waren.) Neu in den Verband aufgenommen wurden die Kunstvereine von Graz, Kiel, München-Gladbach, Fürth i. B., Freiburg i. Br. und Hof. Mit Wanderausstellungen, deren Ausstellungszeit nicht über drei Wochen betragen darf, soll bereits im Herbst dieses Jahres begonnen werden. Als Versammlungsort des nächsten Jahres wurde Hannover gewählt.

LITERATUR

Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Herausgegeben in Verbindung mit *W. Behnke, W. Braun, M. Dreger, O. v. Falke, J. Folnesics, O. Kümmel, E. Pernice, G. Swarzenski* von *Georg Lehnert.* 2 Bde. Berlin, Martin Oldenbourg.

Es ist gewiß keine einfache Sache, eine Geschichte der Kunst im Gewerbe zu schreiben, die das ganze weite Gebiet des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker umfassen will. Nicht nur die ungeheure Ausdehnung des Forschungsgebietes bereitet Schwierigkeiten der Auswahl und Disposition, auch die genetische Richtung der kunstwissenschaftlichen Studien, die, auf vielem neuen Material fußend, in wichtigen Punkten der Kunstentwickelung vorerst mehr Fragen aufwirft als bündige Schlüsse zieht, zwingt den Bearbeiter zu manchen kritischen Auseinandersetzungen prinzipieller Art. Durch zahlreiche neue Funde haben die Lehren von den Wechselwirkungen altorientalischer Kunst, von den Anfängen und von den Nachwirkungen der Antike, vom Anteil des Orients an der frühmittelalterlichen Kunst des Abendlandes, vom Ursprung des gotischen Stils und andere Grundfragen mehr — durchgreifende Änderungen oder ungeahnte Weiterungen erfahren. Wichtige Wissensgebiete wie die Kunstübung prähistorischer Zeiten, wie die Entwickelung der mittel- und ostasiatischen Kunst beginnen in der Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte eine ungeahnte, bisher fast ganz vernachlässigte Rolle zu spielen. Es wird daher nicht wundernehmen, daß bei der noch so starken und im Hinblick auf das Kunstgewerbe auch noch so notwendigen Zerteilung der kunstgeschichtlichen Studien ein Einzelner nicht den Mut haben würde, den Riesenstoff — von den prähistorischen Kunstregungen bis zum Aufleben der Moderne am Ende des 19. Jahrhunderts — in einheitlicher Geschichtserzählung zu bewältigen. Die früher ähnliches versuchten, wie Labarte und Emile Molinier, mußten ihre Arbeiten als Torsen hinterlassen und Bruno Bucher, der sich mit einer ganzen Schar von Fachgenossen an die Arbeit machte, brauchte doch achtzehn lange Jahre, um die drei mäßig starken Bände seiner Geschichte der technischen Künste herauszubringen!

Man muß sich diese Vorgänge vor Augen halten, wenn man der gewaltigen Arbeitsleistung, die mit *Oldenbourgs* Illustrierter Geschichte des Kunstgewerbes in wenigen Jahren durchgeführt worden ist, gerecht werden will. Mehr aber als diese Promptheit verdient die Generalidee der großen Unternehmung und ihre Durchführung im einzelnen hohes Lob. Kurz gesagt, es handelte sich um nichts weniger als um die Einschaltung der technischen Künste in den Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte. Bislang war die Geschichte des

Kunstgewerbes meist als ein loser Anhang zur allgemeinen Kunsthistorie behandelt worden, höchstens in den Kapiteln über die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst kam die innige Wechselbeziehung aller Kunst und Technik zum Ausdruck. Zu sehr waren wir gewöhnt worden, bei den glänzenden Werken der hohen Kunst zu verweilen, zu wenig hatten wir die Ausstrahlungen künstlerischer Kultur in der Werkkunst beachtet und nur selten uns bemüht, in den mannigfachen Gebilden »angewandter« oder dekorativer Kunst das Walten verwandter Stilschöpfung und gleichstarker künstlerischer Qualität zu erkennen. Der unselige, eine Generation alte Versuch einer Spaltung der Kunst in reine oder hohe Kunst und bloße Nutzkunst, das »Kunstgewerbe«, ist als ein Trugschluß erkannt worden. Hatte doch diese enge Theorie zur Vernachlässigung und Unterschätzung so wichtiger Zweige der Kunsttätigkeit geführt, wie es z. B. die Glasmalerei, die Bildwirkerei gewesen sind. Gestützt auf ein nach allen Seiten bereichertes Studienmaterial verlangen wir von einer Geschichte des Kunstgewerbes den bündigen Nachweis eines innigen Zusammenhanges der angewandten Kunst mit dem Entwickelungsgang, den die Architektur, die Malerei, die Plastik genommen haben. Nur so können wir einen zureichenden Einblick in die wechselnden Stadien künstlerischer Kultur gewinnen und den Ursprung, die Verbreitung und Bedeutung der verschiedenen Stile ermessen.

Die Bearbeiter des vorliegenden Geschichtswerks sind auf verschiedenen Wegen bestrebt gewesen, sowohl der universalgeschichtlichen Aufgabe wie den speziellen technischen und kulturgeschichtlichen Fragen gerecht zu werden. Gewisse allgemeine theoretische Erörterungen über den Begriff, den Materialstil des Kunstgewerbes, über die Arbeitsgebiete und die Wirtschaftsformen des Kunstgewerbes und anderes mehr hat der Herausgeber des Werkes *Georg Lehnert* in seiner Einleitung vorweggenommen. Die eigentliche Geschichtsdarstellung beginnt *Erich Pernice*, der mit einem kurzen — zu kurzem — Blick auf die primitiven Kunstäußerungen paläolithischer und neolithischer Zeit eiligen Bericht gibt, über die kunstgewerblichen Leistungen der Ägypter und darauf erst der Babylonier und Assyrer, um sich dann mit mehr Ruhe der klassischen Antike zuzuwenden. Der Verfasser orientiert vortrefflich über das Kunstgewerbe der vorklassischen Zeit, das durch die kretischen Funde so vielfache Bereicherung erfahren hat. In der Schilderung des Kunstgewerbes des klassischen Altertums gruppiert er den Stoff nach technischen Materialgruppen, beginnt mit der Keramik, um dann die Bronze, die Gold- und Silberarbeit, die Terrakotten und die anderen Gebiete kunstgewerblicher Tätigkeit nacheinander etwas nach Lexikographenart abzuhandeln. Über alles Wichtige erhalten wir im einzelnen sichere Kunde; in dem Schlußkapitel, das der antiken »Raumkunst« gewidmet ist, wird versucht, eine Vorstellung antiker Innendekoration zu geben.

Die schwierigen Gebiete des altchristlichen Kunstgewerbes im Osten und Westen des Römischen Reiches und des byzantinischen Kunstgewerbes hat *Georg Swarzenski* mit all der Umsicht und klugen Zurückhaltung behandelt, die ein mit soviel strittigen Fragen gespickter Stoff erfordert. Es ist ein wahrer Tummelplatz immer neuer Hypothesen, denen zum Glück für die in sicherer Erkenntnis nur langsam fortschreitende Forschung mehr und mehr neues Studienmaterial zufällt. *Otto von Falke* macht, soviel ich sehe, zum ersten Male den Versuch, die Kunst des frühen Mittelalters von der Völkerwanderung bis zu den Karolingern in eine oströmische oder byzantinische und eine germanische Richtung zu zerlegen. Die erste ist ein Vermächtnis der Antike, die andere eine Barbarisierung oder Germanisierung spätrömischer Kunst. Mit dieser Anschauung baut Falke auf den Forschungen Alois Riegls weiter. Auch für die Beurteilung der karolingischen Kunst ist sie fruchtbar. Die Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts, das romanische und gotische Kunstgewerbe sind ebenfalls von Falke in selbständiger Weise behandelt worden. Wenn er auch in den beiden letztgenannten Kapiteln zu Materialgruppen überging, — was fortan für die Bearbeiter der übrigen Teile des Werkes zur Regel wird — so hat er doch nie versäumt, die leitenden Gesichtspunkte der Stilentwickelung gebührend hervorzuheben. In der Gruppierung, vielfach auch in der Durcharbeitung wichtiger Detailfragen — stilgeschichtlicher und technischer — bringt er Neues oder Neubegründetes.

Die Bearbeitung des Kunstgewerbes der italienischen Renaissance hat in *Swarzenski* einen in knappem Umfang zutreffend orientierenden Bearbeiter gefunden. Die Schilderung der Renaissance in Deutschland und in den übrigen Ländern lag in den Händen von *Wilhelm Behnke.* Vielleicht ist da Deutschland im Vergleich zu den »übrigen Ländern« zu gut weggekommen. Wieviel Wissenswertes auch beigebracht wird, man merkt der Materie doch an, daß sie nicht gerade im Mittelpunkt moderner Forscherinteressen liegt. Mit dieser Studie schließt der erste Band.

Von den Bearbeitern des zweiten Bandes haben nur *Wilhelm Braun* und *Otto Kümmel,* die den Orient behandeln, sich an die programmäßige Länge gehalten. Die Bearbeiter des Kunstgewerbes im Barock und Rokoko — *Moritz Dreger,* in der Louis XVI.- und Empirezeit — *Josef Folnesics* und des Kunstgewerbes der neueren Zeit — *Georg Lehnert* haben entschieden über die Schnur gehauen und der Ökonomie des Werkes geschadet: der zweite Band mit seinen ausführlichen Literaturverzeichnissen und Registern ist zu einem nicht mehr handlich zu nennenden Wälzer angewachsen. Dieser Überfluß steht wirklich nicht im rechten Verhältnis zu der Bedeutung der geschilderten Epochen, die sich in verhältnismäßig engen Zeitgrenzen abspielen. Aber es ist leichter ausführlich zu schreiben, als in knapper Darstellung das Wesentliche zu sagen. Zuzugeben ist, daß es für die Lösung vieler Fragen an den nötigen exakten Vorarbeiten fehlt, im großen und ganzen kann aber doch die Kunst des 17., 18. und 19. Jahrhunderts so gut übersehen werden, daß man nicht gerade ins uferlos Breite zu steuern braucht.

Den Überblick über das Kunstgewerbe im Kulturgebiete des Islam hat *Wilhelm Braun* geschrieben. Auf diesem von ernster Forschung einstweilen mehr aufgelockerten als durchforschten Gebiete einen das Wichtigste hervorhebenden Überblick zu geben, ist gewiß eine der heikelsten Aufgaben dieses Handbuchs. Im Anschluß an den unentbehrlichen Manuel, den Migeon vor kurzem herausgab, doch mit einem Blick auf die wichtigeren Vorarbeiten, ist es dem Bearbeiter gelungen, einen Abriß muselmännischer Kunst zu bieten, der gerade jetzt zur mohammedanischen Ausstellung in München vielen zupasse kommt.

Über das Kunstgewerbe in Ostasien hat *Otto Kümmel* drei ausgezeichnete Kapitel geschrieben. Es ist ihm, gestützt auf langjährige, ganz spezielle Studien und aus eigner Anschauung der wichtigsten Denkmäler und Sammlungen ostasiatischer Kunst, gelungen, zuverlässigen Bescheid über die Kunst in China, Korea und Japan zu geben. Auch hier stehen wir ja einem wenig gekannten Gebiete gegenüber, aber der Autor hat die Resultate gründlicher Studien zusammengestellt und mit gesundem Takt das Wichtige vom Nebensächlichen getrennt.

Mit diesen Aufsätzen von Kümmel hat das große Werk einen vortrefflichen Abschluß gefunden. Auf Jahre hinaus wird die *Oldenbourgsche* Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes eine grundlegende Bedeutung bewahren. *R. G.*

FORSCHUNGEN

Michelangelos Quelle bei der Wahl der Propheten und Sibyllen der sixtinischen Decke. Ich habe vor einiger Zeit an dieser Stelle *Emile Mâles L'art religieux de la fin du Moyen âge* besprochen (N. F. XX, Nr. 25) und habe dabei den Versuch gemacht, der Bedeutung des Buches, wenigstens einigermaßen, gerecht zu werden. Ich möchte im folgenden Mâles Nachweis über die Quelle, die Michelangelo bei der Anordnung der Propheten und Sibyllen auf der sixtinischen Decke benutzt hat, wiedergeben, da dies doch noch über den Kreis, der sich für sein Buch interessieren wird, hinaus auf ein Interesse Anspruch erheben kann. Die »Discordantiae nonnullae inter sanctum Hyeronimum et Augustinum« des italienischen Dominikaners Filippo Barbieri erschienen im Druck im Jahre 1481 und enthalten neben den *discordantiae* einen Traktat (unter anderen), der den Sibyllen und Propheten gewidmet ist. Barbieris Buch muß nach dem Vorwort des Herausgebers schon, bevor es gedruckt wurde, berühmt gewesen sein und hat auf die Sibyllen- und Prophetendarstellungen der folgenden Zeiten großen Einfluß ausgeübt. Was hat aber Michelangelo mit dem Buch zu schaffen? Wie ist es zu beweisen, daß er das Buch überhaupt gekannt hat? Barbieri stellt stets eine Sibylle mit einem Propheten zusammen, nebst deren Prophezeiungen *über das Kommen des Heilands.* Mit der Sibylla Erithrea bildet der Prophet Ezechiel ein Paar, ebenso erscheinen diese nebeneinander auf der sixtinischen Decke. Die Sibylla Cumana hat den Propheten Daniel neben sich, ganz so bei Michelangelo. Die Sibylla Delphica ist jung bei Barbieri, wie bei Michelangelo, und ebenfalls bei beiden hat die Persica einen Schleier auf dem Kopfe. Die Propheten Jesajas, Ezechiel, Daniel, Jeremias, Joel, Zacharias, Jonas, die Michelangelo dargestellt hat, sind alle bei Barbieri auch zu finden. Dies alles könnte aber Zufall gewesen sein. Kraus-Sauer (Gesch. d. Christl. Kunst, II 2, p. 360) behaupten, Michelangelo hätte die Propheten dargestellt, deren Texte man während der Kar- und Osterwoche las, die Listen stimmen jedoch nicht ganz überein. Steinmann überläßt die Wahl der Propheten ganz der Willkür Michelangelos. Nun aber bringt Mâle den schlagenden Beweis für die Behauptung, daß sich Michelangelo bei der Wahl seiner Propheten vom Dominikaner beeinflussen ließ. Was sucht der »kleine« Prophet Jonas in dieser illustren Gesellschaft der Vorgänger der Apostel, denn als solche erscheinen die andern Propheten und die Sibyllen in der spätmittelalterlichen Vorstellungsweise? Steinmann (Die sixtinische Kapelle, Bd. 2, p. 345) sagt: ». . . und ebenso *einfach* läßt sich die Anordnung von Jonas und Zacharias über Eingang und Hochaltar erklären.« Dann (a. a. O. p. 375—76) folgt die Erklärung (für Jonas) nach den Vorstellungen der frühchristlichen Zeit: »Als Bild des Todes, des Grabes und vor allem der Auferstehung Christi . . .« und als die Fortsetzung des tiefsinnigen Gleichnisses vom Opfertode Christi in der Messe (der Jonas befindet sich gerade über dem Altar, wo dieselbe ja zelebriert wird; Steinmann meint, Michelangelo habe an dieselbe anknüpfen wollen, als er Jonas gerade über dem Altar darstellte). Mâle gibt uns eine viel einleuchtendere Erklärung. Die Worte, die Barbieri in den Mund Jonas' legt, sind dem Buche der Richter, VI, entlehnt und beziehen sich auf das wollene Fell Gideons; die Stelle wurde vom ganzen Mittelalter als eine Vordeutung des Kommens des Erlösers ausgelegt und stets mit den Prophezeiungen der Propheten und Sibyllen Barbieris (und Michelangelos) zusammen aufgeführt. Die einzige Erklärung für diesen Irrtum ist die Annahme eines Druckfehlers. Denn Barbieri war ein viel zu gelehrter Theologe, um einen solchen Irrtum zu begehen. In seinem Manuskript wird wohl *Judic. VI* gestanden haben, und der Drucker hat daraus erst *Jona VI* gemacht. Der Illustrator des Buches, der dasselbe wohl kaum auf seine Richtigkeit geprüft hat, fügte dann einen Holzschnitt, den Propheten mit dem Walfisch darstellend, an der Stelle ein. Barbieri selbst erlebte kaum die Drucklegung seines Buches, sonst hätte er wohl den Fehler korrigiert. Diesem Druckfehler verdanken wir ohne Zweifel die herrliche Figur des Jonas der sixtinischen Decke! Wer kennt sie nicht? Was hat man schon an gelehrten Spekulationen aufgewendet, um sein Dasein zu erklären! *Bernath.*

⊙ Eingehende **Untersuchungen zur Baugeschichte des Louvre** veröffentlicht Louis Batiffol in der Gazette des beaux-arts (April 1910). War man bisher über den Urheber des großen Hofes als solchen völlig im unklaren, schrieb den Gedanken bald Louis XIV., bald Le Mercier, bald Henri IV. zu, so ergibt sich aus der Untersuchung der beiden auf Pergament gezeichneten Pläne der Sammlung Destailleur im Pariser Cabinet des Estampes zur Evidenz, daß bereits Pierre Lescot den großartigen Bau in seiner Gesamtheit entworfen hatte. An Stelle des kleinen Schlosses Franz' I. war schon unter Henri II. im Jahre 1459 der gewaltige Neubau geplant, offenbar auf Drängen der Diane de Poitiers und ihrer Partei am Hofe. Die Tuilerien waren als ländliches Lustschloß gedacht, das man durch eine 470 m lange Galerie mit dem Stadtschloß zu verbinden gedachte, gleichwie in Florenz Pitti und Uffizien verbunden sind. Hatte man zuerst daran gedacht, die unter Franz I. erbauten Teile niederzulegen, um den Louvre neu zu dem Flusse zu orientieren und die Parallelität mit den Tuilerien herzustellen, so verzichtete man, um die Kosten zu sparen, hierauf. Lescot entwarf einen zweiten Plan, der der Ausführung zugrunde gelegt wurde. Auch dieser ist erhalten. Unter Karl IX. und der Regentschaft der Katharina von Medici baute Lescot weiter an dem südlichen Seineflügel des Louvre und zugleich an den Tuilerien, die Katharina zu ihrem eigenen Wohnsitz bestimmte. Demgemäß mußten die Pläne hier geändert werden. An Lescots Stelle trat für den Tuilerienbau bald Philibert Delorme, der nur geringe Änderungen vornahm, und nach dessen Tode 1750 Jean Bullant. Aber bald schwand Katharinas Interesse an dem Bau. Sie wünschte ein Palais im Innern der Stadt und errichtete das nachmals sogenannte Hotel de Soissons. Lescot blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1578 Leiter der Louvrebauten, um alles angefangen, nichts vollendet zu hinterlassen. Unter Henri IV. wurde das Werk weitergeführt. Im Jahre 1608 stand der Verbindungsbau zwischen Louvre und Tuilerien fertig. Endlich ließ Louis XIII. durch seinen Architekten Jacques Lemercier die Arbeiten an dem großen Hofe wieder aufnehmen. Ausdrücklich wird gesagt, daß er im Jahre 1624 sich die Pläne aus der Regierungszeit Henris II. wieder vorlegen ließ, um auf ihrer Grundlage den Bau weiterzuführen. Aus all dem ergibt sich, daß Pierre Lescot und kein anderer als der eigentliche Schöpfer des Louvrebaues anzusehen ist.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 29. 10. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ETWAS AUS DEM NACHLASSE FERDINAND BOLLS

Von A. Bredius

Obwohl es meine Absicht ist, über *Bol*[1]) an anderer Stelle ausführlicher zu schreiben, reizt mich Lautners neuestes Opus, hier eine kurze Mitteilung von einem meiner neuesten Archivfunde über diesen Künstler zu geben. *Bol* war nicht sehr vermögend, als er das erste mal heiratete (1653) und als er 8. Oktober 1669 (am Begräbnistage *Rembrandts!*) vor dem Notar A. van den Ende den Ehekontrakt unterschreibt, mit *Anna van Arckel*, der steinreichen Witwe des Dordrechter Patriziers *Erasmus Scharlaken*, erklärt er 14800 fl. bar zu besitzen, wovon er aber die Hälfte seinem Sohne *Elbert* geben müßte, wenn er mündig wird oder heiratet.

Dagegen hat er eine hübsche Bildergalerie, und er selbst stellt die Liste derselben auf. Man muß nun doch wohl glauben, daß er bei Bildern, die er selbst gemalt hat, nicht *Rembrandts* Namen hinstellt. Mehrere Werke seines großen Lehrers hingen bei *Bol* an der Wand. So *Abraham mit den Engeln* (Eremitage), welches Bild *Bol* sichtlich inspirierte bei seiner dekorativen Arbeit über das gleiche Thema, welche jetzt im Rijks-Museum hängt — aber wie weit bleibt *Bol* gegen Rembrandt zurück! Es ist höchst lehrreich, die beiden Bilder zu vergleichen. Der *Rembrandt* der Eremitage (Nr. 791) ist 1,215×1,625 groß. Der *Bol* des Rijks-Museums (Nr. 552) ist *F. Bol* bezeichnet und 4,04×2,825 groß. Es stammt aus einem Utrechter Hause, wo ich es noch mit vier anderen Bildern (z. T. von anderen Malern) als Wandbekleidung habe hängen sehen. Dann finden wir eine Grablegung *Rembrandts,* und eine Beschneidung. Auch Joseph als Traumdeuter von *Rembrandt* und schließlich das Porträt »von meinem Vater durch *Rembrandt* gemalt« schreibt *Bol.* Dieses deutet auf ein intimes Verhältnis seiner Familie zu seinem großen Lehrer. Auch noch eine Studie nach einem alten Mann und eine Landschaft. Von *Bol* selbt finden wir zwei Landschaften, und noch eine Mondscheinlandschaft; auch eine Hagar mit dem Engel.

Ein anderes Porträt des alten Herrn *Bol* von seinem Sohne; die Bildnisse von ihm selbst und seiner Frau waren wohl von *Bol* selbst gemalt. Es gibt ja so zahlreiche Selbstbildnisse von ihm.

Daß *Bols* Vermögen nicht von seiner Malerei — wenigstens nur zum sehr kleinen Teil — herrührte, beweist das Testament seiner reichen Frau, die über 50000 Gulden an verschiedene Verwandten hinterließ, ihrem Manne 14000 Gulden und noch den Nießbrauch von 40000 Gulden usw. nebst allerlei Kostbarkeiten. Das vornehme Haus des Malers war mit Skulpturen aller Art, Alabasterfiguren, einem seltenen Klavier mit drei »Registern« auf einem skulptierten Fuß, mit fünf Kinderfiguren, ihrem eigenen Porträt in Marmor und herrlichen Goldledertapeten und Silbersachen geschmückt. Eine große altholländische Uhr war sogar ganz versilbert. Perlenschnüre, auch für die Arme (Bracelette) usw. befanden sich in einem silbernen Juwelenkästchen. Daß *Bol* seine reiche zweite Gemahlin schon eher gekannt, beweist das »Porträt der Verstorbenen (im Inventar von 1681) nebst deren ersten Mann (Scharlaken) als Isaak und Rebecca durch *Ferd. Bol* gemalt in schwarzem Rahmen«. Auch *Jur. Ovens* hatte das Ehepaar schon gemalt. Ich möchte nun betonen, daß *Bols* Vermögen nicht durch seine vielen Bilder mit »latenten« Bezeichnungen entstanden ist. Wie vielen reich gewordenen Malern (mit Ausnahme *Albert Cuyps*), ging's auch *Bol*: er hat sich nicht überanstrengt und malte nur, wenn er Lust dazu hatte.

Ich werde später in Oud-Holland diese Studien ausführlich bringen; aber nun der Lautner-Spuk sich noch einmal an die Oberfläche wagte, möge man die Bilder *Rembrandts* und *Bols* (Abraham mit den Engeln) nur vergleichen, um sich von der Unrichtigkeit der Lautnerschen Ausführungen zu überzeugen.

1) Er unterschreibt sich immer mit zwei l, aber bezeichnet seine Bilder nur *F. Bol.*

DIE STÄDTEBAU-AUSSTELLUNG

× Die »Allgemeine Städtebau-Ausstellung«, die in der Berliner Hochschule der bildenden Künste die Ergebnisse des Wettbewerbs »Groß-Berlin« mit einem imposanten Rahmen umgibt, ist das großartigste und umfassendste Pronunziamiento, das moderne künstlerische Kultur und Kultursehnsucht bisher erlassen haben. Hier strömen alle Pläne, Versuche, Gedanken zusammen, die seit Jahr und Tag eine Reformation unseres äußeren Lebens an Haupt und Gliedern anstreben, um mit solchen Mitteln auch der »inneren Reformation« unserer Lebensführung den Weg zu bahnen, deren Notwendigkeit wir immer klarer erkennen. Die Berliner vor allem sehen mit inniger Genugtuung endlich, endlich ein Ziel ihrer leidenschaftlichsten Sehnsucht wenigstens in einigermaßen greifbare Nähe gerückt: die sinnvolle Ausgestaltung des Stadtbildes, die Überwindung des unerträglichen Zustandes, daß alle Einzelgemeinden des ungeheuren Großberliner Bezirks auf eigene Faust ins Blaue hineinbauen. Denn sie wissen, daß sie in wenigen Jahrzehnten, da dieser Bezirk erst einmal sechs bis sieben Millionen Menschen Unterkunft gewähren wird, in Luft-, Licht- und Schönheitslosigkeit ersticken müssen, wenn nicht beizeiten Vorsorge getroffen wird. Allzu lange hat man in den zurückliegenden Menschenaltern, da die naive Freude an den

neu erstehenden Großstädten keine Zeit zur Kritik ließ, solche Erwägungen einfach beiseite gelegt, bis 1889 Camillo Sitte seinen lauten Warnungsruf erschallen ließ, der jetzt erst allgemein verstanden und beachtet wird. Das Schönste ist dabei, daß wir auf solche Weise uns zugleich in dem Zauberkreise bewegen, wo sich das Künstlerische, Ästhetische mit dem Praktischen, Technischen, Zweckmäßigen verbrüdert, um mit diesen befreundeten Werten gemeinsam im Zentrum der modernen Kulturgedanken zu münden.

Eine solche Ausstellung wird sobald nicht wiederkommen, und es ist dringend erforderlich, daß die Resultate der gewaltigen Arbeit, die hier geleistet ist, nicht ohne weiteres wieder in alle Winde zerstreut, sondern in einer großen Publikation für alle Zeit festgehalten werden. Zahlreiche Kräfte haben zu dem glorreichen Gelingen beigetragen; der lebhafteste Dank aber gebührt wohl *Otto March,* dem Vater der Großberliner Konkurrenzidee, der mit zäher Ruhe diesen Plan sowie den größeren der Ausstellung verwirklicht hat, und *Werner Hegemann,* der die Riesenmasse der Kleinarbeit auf seinen Schultern trug. Die Anerkennung und Bewunderung, die man dem Ausschuß schuldet, soll nicht verkleinert werden, wenn der einzige Einwand ehrlich ausgesprochen wird, der zu erheben ist: daß nämlich die Übersichtlichkeit der Anordnung in manchen Punkten zu wünschen übrig läßt. Das liegt allerdings zum größten Teil am »Lokal«; denn das weitläufige Gebäude der Akademie am Steinplatz in Charlottenburg eignet sich zu allem eher als zu einer Ausstellung. Eine zusammenhängende Reihe von großen Sälen war nicht vorhanden, und so mußte man weit auseinanderliegende Räume in verschiedenen Stockwerken heranziehen und daneben noch die Vestibule, Korridore, Treppenhäuser ausnutzen. Da soll freilich der Teufel »übersichtlich« bleiben! . . . Und trotzdem ist das Publikum in Scharen gekommen; nicht nur die Fachleute, sondern auch die Laienschaft, deren Interesse angestachelt werden sollte, und es ist kein Zweifel, daß sich von dieser Veranstaltung aus ein allgemeines Empfinden, ein alle Volkskreise durchdringendes Verständnis für die unvergleichlich wichtigen Probleme verbreiten wird, die hier zur Debatte stehen.

Die vier Großberliner Preisträger nehmen natürlich das Interesse vor allem in Anspruch. Namentlich *Hermann Jansens* Pläne überzeugen. Weil dieser Architekt tatsächlich in den Grenzen des Möglichen geblieben ist, das historische Stadtbild respektiert und seine Zukunftsideen aus dem Bestehenden organisch entwickelt. Ein außerordentliches Organisationstalent hat hier mit bedeutendem praktischen und ästhetischen Sinn das Zentrum der Stadt mit den Vororten verbunden und zu einer kolossalen, von grünem Wald- und Wiesengürtel eingefaßten Einheit zusammengeschlossen, nicht nur die westlichen, sondern auch die östlichen, südlichen und nördlichen Stadtteile und Vororte, die durch den merkwürdigen Entwickelungsweg nach Westen hin so schwer vernachlässigt sind und so ausgezeichnete landschaftliche und architektonische Möglichkeiten in sich tragen. Querwege und Ringwege, Querbahnen und Ringbahnen stellen nach einem wohldurchdachten System die Verbindungen her. Jansens Entwürfe für die Bebauung des westlichen Teiles des Tempelhofer Feldes, seine Verteilung einzelner Stadtzentren von bestimmtem Charakter, seine Durchbruchsvorschläge sind fast durchweg mustergültig. Hier könnte ohne weiteres die frische Arbeit morgen, ja heute einsetzen. Das Projekt *Brix-Genzmer-Hochbahngesellschaft* zeichnet sich vor allem durch die sorgsame Durcharbeitung der Verkehrslinien aus, die Jansens' Arbeit in verschiedenen Teilen ergänzen, obschon manches dann wieder abzulehnen ist, wie die Anlage der großen Bahnhöfe. *Bruno Schmitz-Havestadt-Blum* gehen hier anders vor, indem sie zwei große Eisenbahnzentralen im Nordosten und im Südwesten weiter in die Peripherie hinausrücken. Nur daß Schmitz, der bei dieser Architektengruppe die Führung hat, nun mit dem alten Stadtbilde gar zu souverän umspringt, um in glänzenden Kohlezeichnungen den Traum einer phantastischen neuen Weltstadt an der Spree aus dem Boden zu zaubern. Immerhin, so wenig das im einzelnen durchführbar wäre: es ist ein Genuß, der weitab vom Alltag liegt, diese machtvollen Gebilde einer grandios schaltenden Baumeistererfindung zu betrachten. Und man gewinnt die Überzeugung, daß dies Genie nicht übergangen werden darf, wenn in Zukunft an bestimmten Stellen monumentale Mittelpunkte geschaffen werden sollen. Auch an *Möhring-Eberstadt-Petersen,* den Trägern des dritten Preises, wird man bei solchen Aufgaben nicht vorübergehen dürfen; so wenig wie an zahlreichen beachtenswerten Vorschlägen ihrer Entwürfe für die verkehrstechnische Seite des Problems.

Eine Reihe von Hauptfragen hat alle beschäftigt — auch die nicht preisgekrönten Konkurrenten, die gleichfalls viel Gutes und Brauchbares bringen. Zunächst eben jene Bahnhofsfrage. Das große Kreuz der Entwicklungsschwierigkeit an einer wichtigen Stelle ist die Lage des Potsdamer und Anhalter Bahnhofes im neuen Zentrum Großberlins. Kein Zweifel: so kann es nicht lange mehr bleiben. Entweder man muß die Stationen tatsächlich in die Peripherie hinausrücken, oder man muß den Verkehr von den jetzigen Plätzen in elektrischen Bahnen unterirdisch weit nach Westen führen, wo die Züge dann erst die Dampflokomotive erhalten. Denn der Vorteil, mit den Schienensträngen bis in die Stadt vordringen zu können, ist doch ein ungeheurer; ganz wird man ihn schwerlich aufgeben wollen. Ein zweites Problem ist das: von der City nach Westen zu neue Ausfallstraßen zu schaffen — in den übrigen Quartieren ist das viel leichter und heute schon im Plan beschlossen. Einmütig verlangen die Architekten den Durchbruch an einer Stelle der Wilhelmstraße; entweder im Zuge der Behren- oder der Französischen Straße. Er muß und wird kommen. Ähnlicher Themata giebt es mehrere; unmöglich, hier darauf näher einzugehen.

Lehrreich zum Vergleich ist die benachbarte Ausstellung der Stadtanlagen *Wiens.* In der Mitte steht das große Modell der Altstadt, das Maler Pendl angefertigt hat, und bei dem die Durchbruchsarbeiten

der letzten Jahrzehnte durch eine über das Häusergewirr gelegte Glasscheibe mit roten Straßenlinien angezeigt werden. Verlockend sind die Bilder und Pläne des Wiener Waldgürtels. Dicht dabei findet man den Plan zur Umgestaltung des Theaterplatzes in *Dresden*, wo *Erlwein* einen Ersatz für das italienische Dörfchen durch niedrige Bauten schaffen will, die er mit dem Reiterdenkmal des Königs Georg verbindet und mit einer breiten Treppe zum Elbkai und zur neuen Augustusbrücke in Beziehung setzt. Man schreitet weiter durch Pläne bestehender monumentaler Platzanlagen (Mannheim, Straßburg, St. Louis), durch die Abteilung der Friedhofsanlagen zu der Ausstellung des *großstädtischen Verkehrs- und Transportwesens.* Man sieht statistische Vergleichs-Tafeln und Pläne, die in ihrer kühl rechnenden Sprache ganze Bände reden. So über die Häufigkeit der Züge und die Zahl der beförderten Personen auf den Stadt- und Untergrundbahnen in London und Berlin, wobei man mit wünschenswerter Klarheit erkennt, wieviel bei uns auf diesem Gebiet noch geschaffen werden kann. Andere Tafeln geben die Bevölkerungsdichtigkeit an. Dabei zeigt sich, daß Paris in der Zusammenpferchung der Einwohnermassen allerdings den Vogel abschießt, daß dann aber gleich Berlin kommt, während London, die sonstigen englischen und die amerikanischen Städte im ganzen mehr Luft und Licht hereinlassen. Die Bevölkerungsbewegung im Deutschen Reiche von 1871—1906, die sehr instruktiv vorgeführt wird, hat es zuwege gebracht, daß bei einem allgemeinen Bevölkerungszuwachs von 40,98 auf 60,64 Millionen die Zahl der Großstädte von 8 auf 41 und ihre Einwohnerzahl von 1,97 auf 11,51 Millionen gestiegen ist, während die Landbevölkerung nicht nur relativ, sondern absolut zurückgegangen ist: von 26,22 auf 25,85 Millionen! Bei so starker Verschiebung zugunsten der Großstädte tritt nun die *Gartenstadtbewegung* als natürlich regulierende Folgerung ein. Sie ist in der Ausstellung besonders gut bedacht. Man sieht prachtvolle Bilder und Pläne aus Amerika, aus England, aber auch aus Deutschland, wo die Beamten- und Arbeiterwohnstädte der Firma Krupp den Anfang machten, und wo sich jetzt in Hellerau bei Dresden (Gesamtanlage von Rich. Riemerschmid), in Stockfeld bei Straßburg, in Rathshof bei Königsberg vorzügliche Beispiele der neuen Art präsentieren. Auch die Pläne für den neuen Berliner Vorort Dahlem gehören in diese Gruppe. Sodann schließen sich an die Belege für die Bemühungen, Wald- und Parkgürtel um die Städte zu erhalten (Bremen hat hier Vorzügliches geleistet; daneben Ulm), die Ausstellung der Stadterweiterungen und Vorortbebauungen, eine historische Abteilung (in der neben Berlin zumal Paris glänzend vertreten ist), neue Vorschläge für die Behandlung größerer Baublocks mit Gärten und Spielplätzen auf dem Hinterland, eine Sammlung ausgewählter Städtebilder von interessanten und vorbildlichen Anlagen, eine Rubrik »Kunst der Straße« mit einer sorgsam gewählten Reihe von Beispielen für Brunnen, Brücken, Theaterbauten. Nur flüchtige Andeutungen sind hier möglich.

Will man sich den Gegensatz zwischen den städtischen Wohnungsverhältnissen in Deutschland und in Amerika vergegenwärtigen, so beachte man diese zwei Tatsachen: Berlin müßte, bei bescheidener Rechnung, etwa 230 ha für Spielplätze besitzen, vorhanden sind jedoch nur 10 ha, d. h. es fehlen für 220000 Kinder (96 %) die nötigen Spielplätze! In Chicago dagegen hat die Südpark-Kommission in den letzten Jahren etwa 70 Millionen Mark für die Schaffung eines zusammenhängenden Systems von 22 Volksparks verausgabt! Quod erat demonstrandum ... Hier ist der Hauptpunkt: Das Hygienische, Zweckmäßige, Ethische muß in die erste Reihe; dann versteht sich das Künstlerische, wie das Moralische, immer von selbst. *M. O.*

LONDONER BRIEF

König Eduards VII. letzte Handlung bestand darin, sich an die Spitze der Bewegung zur Schaffung eines großen Reservefonds zu setzen, um bei außerordentlichen Gelegenheiten den Ankauf von Kunstwerken aus solchen Mitteln bewirken zu können. Seinen letzten Ausgang verband er mit einem Besuch der damals noch nicht offiziell eröffneten Ausstellung der königlichen Akademie. Da der Verstorbene wie überhaupt in den meisten Dingen, so auch in Sonderheit in Kunstangelegenheiten ein sehr gesundes und treffendes Urteil besaß, so wird er aller Wahrscheinlichkeit nach über sein dort ausgestelltes und den Ehrenplatz einnehmendes Porträt von Sir Edward Poynter, dem Präsidenten der Akademie, entsetzt gewesen sein! In der langen, mir bekannten Liste der Bildnisse des Königs vermag ich mich kaum eines minderwertigeren zu entsinnen. Da dies Gemälde im Auftrage der Akademie und für sie zur dauernden Erinnerung angefertigt wurde, so bleibt es doppelt bedauerlich, daß gerade das vornehmste Kunstinstitut den nachfolgenden Geschlechtern als Probe seines Könnens ein so unbefriedigendes Porträt überliefert. Im Beratungszimmer, wo es hängen soll, wird es im Gegensatz zu seinem Nachbar, dem von Reynolds meisterhaft dargestellten Georg III., in seiner harten Zeichnung, seinem bleiernen Ton, weder lebendig noch majestätisch, weder als ein Porträt noch als ein Kunstwerk wirken. Daß es außerordentlich schwer hält, den Geist, die Seele, die charakteristischen Eigenschaften, und die hinter einer gewissen Jovialität ruhende Bedeutung Eduards VII. bildlich gut zum Ausdruck zu bringen, darüber waltet kein Zweifel. Allein schon rein äußerlich genommen, und besonders für eine Kunstakademie, mußte der Künstler es unterlassen, dem Könige das bloße Schwert in die Hand zu geben! Dies war nicht das Symbol, Zeichen oder Mittel für ihn, um zum gewünschten Ziel zu gelangen. Was er erreichte, verdankte er den Künsten des Friedens, seinem weit vorausschauenden Blick, ungewöhnlicher diplomatischer Geschicklichkeit, Selbstbeherrschung, Ruhe und vor allem der Gabe, den von einer freundlichen, liebenswürdigen und wohlwollenden Hülle umgebenen Kern seines innersten Wesens nur schwer erkennen zu lassen. Die königliche Akademie, in der die Bildnisse

des Verstorbenen seit 65 Jahren ausgestellt wurden, und die auf diese Weise in eine fast jährlich wiederkehrende, regelmäßige Beziehung zu ihm getreten war, hat keinen Künstler hervorgebracht, der dem heutigen Urteil der Nation wirklich gerecht geworden und bildlich Ausdruck verliehen hat, wenn letztere durch den Mund der Presse verkündet: Eduard VII. war nicht nur ein Friedensfürst, sondern auch der größte König, den England je besaß! Vom englischen Standpunkte aus vermag man wenigstens ganz gut den ersten Teil der Sentenz mit dem dabei verbundenen Nachruf: »beati pacifi« zu verstehen. Selbstverständlich ist die »Pax Britannica« und der Friede, den wir meinen, zweierlei, aber wenn jener uns nicht gefällt, so müssen wir doch zum Teil die Schuld dafür übernehmen, und objektiv die Fähigkeiten des verstorbenen Herrschers um so höher einschätzen. Als Entschuldigung und ungenügende Ausrede, warum die Bildnisse des Königs nicht das geworden sind, was sie hätten sein sollen, sagen die meisten Künstler: Der König habe zwar in liebenswürdigster und bereitwilligster Weise Sitzungen gewährt, jedoch infolge seiner vielseitigen Geschäftigkeit seien diese nicht genügend und von zu kurzer Dauer gewesen. Dem gegenüber muß jedenfalls der heutigen englischen Künstlergeneration die Tatsache in Erinnerung gebracht werden, daß die großen Porträtisten Reynolds, Gainsborough und Romney ihre Meisterwerke fast immer in wenigen, durchschnittlich nicht mehr wie 30—60 Minuten in Anspruch nehmenden Sitzungen, vollendeten!

Unter den vielen, im Laufe der Jahre von der Akademie aufgenommenen Porträts Eduards VII. als Kind, Knabe und Prinz von Wales sowie als König, sei es nun in einzelner Figur oder in Gruppendarstellungen, will ich um der Gerechtigkeit willen wenigstens einige der besseren erwähnen, weil historische Tatsachen sich daran knüpfen, und endlich entschuldigend in die Wagschale der Umstand fällt, daß vor der Thronbesteigung niemand die Bedeutung des einstigen Regenten geahnt, resp. erkannt hat, oder auch nur voraussehen konnte. Der Vergleich mit König Heinrich V. liegt nahe.

Das 1845 von Baxter angefertigte Gemälde »Die Taufe des Prinzen von Wales« ist das früheste dieser Werke. Dieser Künstler blieb lange Zeit vollständig vergessen, allein heute wird er besonders deshalb wieder bemerkt, weil er sich in England zuerst eingehend mit dem dann später nach ihm »Baxter-Prozeß« benannten Farbendruck beschäftigte. Er kündigte auch den Farbendruck des in Rede stehenden Bildes an, aber bisher ist kein Exemplar desselben zum Vorschein gekommen. Von Nichtengländern lieferten immerhin gute Bildnisse Angeli (1870) und Bastien-Lepage (1880), der den Prinzen von Wales im Holbein-Kostüm darstellte. In chronologischer Reihenfolge sind die Werke von Winterhalter (1850), Laurent (1852), Landseer (1854), E. M. Ward (1858), Richmond (1858) und Gordon (1862) zu nennen. Richmond gab zuerst allein und ohne Nebenfiguren ein Einzelporträt des Prinzen von Wales. Zu den populärsten gehört das von W. P. Frith gemalte Bild, betitelt: »Die Vermählung des Prinzen von Wales mit der Prinzessin Alexandra von Dänemark in der St. Georgs-Kapelle in Windsor«, der nunmehrigen, architektonisch so schönen Bestattungsstelle des Königs, die symbolisch Leben und Tod für die Herrscher Englands verbindet. Es folgen dann: Max Cowper (1901), in dessen Gemälde die erste Parlamentseröffnung des neuen Regenten veranschaulicht wird, und dann Sir Luke Fildes offizielles Staatsporträt (1902). Gleichfalls in demselben Jahre entstand das in der Akademie ausgestellte und als Vorlage für die englischen Briefmarken bestimmte Porträt des Königs von Fuchs, das linke Profil zeigend. Das Porträt Georgs V. wird rechts profilseitig zur Anschauung gelangen.

Die diesjährige, 142. Ausstellung der Akademie weist im übrigen den gewöhnlichen Durchschnittswert auf; dem großen Publikum fehlt aber das sogenannte Jahresbild, unter dem in der Regel ein Sensationswerk verstanden wird. Es sind eine ganz beträchtliche Anzahl hübscher Landschaften und einige hervorragende Porträts, namentlich aus Herkomers Atelier, ausgestellt, jedoch vermag irgend etwas Neues oder besonders Interessantes nicht zu fesseln.

Die »*Grafton-Gallery*« will augenscheinlich die Erbschaft der eingegangenen »New-Gallery« antreten und theoretisch wenigstens den Gegensatz zu der königlichen Akademie fortsetzen, wenngleich praktisch dies aus den verschiedensten Gründen sich kaum aufrecht erhalten läßt. Zurzeit stellt daselbst »Die internationale Gesellschaft der Bildhauer, Maler und Kupferstecher« aus. Fortschritt, Impressionismus und Modernität regieren hier. Bedauerlich erscheint es, daß zeitlich weit zurückliegende und früher schon oft gesehene Werke abermals dem Publikum vorgeführt werden dürfen, wenngleich diesen ihr innerer bleibender Wert in einer großen Zahl von Fällen durchaus nicht abgesprochen werden soll. Ich muß mich leider darauf beschränken, nur wenige der wichtigsten Künstler hervorzuheben, so von Ausländern: Manet, Vuillard, Denis, Guérin, Vallaton, Bourdelle, Besnard, Blanche, Forrain, Monet, Rodin, Yglesias und Zuloaga. Unter den englischen Künstlern zeichnet sich namentlich William Nicholson durch ein Porträt Lady Pearsons aus, über das alle Impressionisten ihre helle Freude bezeugen würden. Jedenfalls aber könnte z. B. dies Bild und auch andere ebensogut in der Akademie wie hier hängen. Gleich wie ehemals die »New-Gallery«, so bietet auch die Verbindung der internationalen Künstler jungen aufstrebenden Talenten den Vorteil, ihre Arbeiten einem größeren Publikum vor Augen bringen zu können. Ich erwähne noch Miß Irma Richters wahr empfundene Bilder »Im Hafen«, »Auf dem Marktplatz« und »Fischerboote«.

Die »Grafton-Gallery« will in ihren Räumen eine Ausstellung von Gemälden »Schöner Frauen« veranstalten, ein zwar sehr verheißendes und anziehendes Versprechen, das jedoch insofern etwas ungläubig stimmt, weil unter ähnlicher Ankündigung von anderer Seite schon mehrfach herbe Enttäuschungen bereitet wurden. An die letzte, im Jahre 1908 von

der internationalen Künstlergesellschaft in der nunmehr verflossenen »New-Gallery« abgehaltene »Ausstellung schöner Frauen« knüpft sich für mich eine hochinteressante Erinnerung. Um schöne Frauen in den Bildern, und nicht unter dem Publikum zu sehen, war ich zu einer Tagesstunde in die Galerie gegangen, von der ich annehmen konnte, daß sie wenig zum Besuch einladet, und nach flüchtiger Schätzung waren auch wohl kaum mehr wie ein Dutzend Personen anwesend. Als ich, noch halb in den Inhalt des beschreibenden Katalogs vertieft, nach einem Gemälde aufsehe, steht König Eduard an meiner Seite und wendet sich ohne Zeremoniell mit einem gewinnenden Lächeln zu mir mit den Worten: »Der Katalog ist wohl etwas irreführend? Er sollte lieber die Überschrift tragen: ‚Ausstellung schöner und berühmter Frauen', damit man in zweifelhaften Fällen die Wahl der Entscheidung behält!« Als gewiegter Fachkenner, Sachverständiger und Epikuräer war er ohne Begleitung und vorherige Ansage, um besser genießen zu können, zu einer stillen Zeit gekommen, aber trotz seiner sichtlichen Enttäuschung blieb er humorvoll und mild in der Kritik. Die vorsichtigeren Galeriedirektoren haben seitdem seinen Rat und Wink nicht unbenutzt vorübergehen lassen!

Unter der großen Anzahl von Ausstellungen in räumlich kleineren Galerien erwähne ich vor allem diesmal die »Baillie Gallery«, die Carlotta Popert mit einer Reihe vorzüglicher Werke verschiedenster Art beschickte. Es sind außer den Aquarellbildern namentlich so vorzügliche Radierungen vorhanden, wie ich sie von modernen Künstlern unserer Epoche kaum je besser gesehen habe. Ganz besonderes Interesse gewähren die Radierungen von Figuren und Köpfen nach sardinischen Typen, Arbeiten, die im Entwurf, in der Zeichnung, Ausführung, Technik und treffenden Charakteristik als vollendete Meisterwerke bezeichnet werden müssen. Die in ihnen liegende Kraft ist um so mehr zu bewundern, als die Schöpferin eine Dame ist! Aber auch die Radierungen, die sich mit Japan beschäftigen, enthalten reizende Blätter. Die Künstlerin, ein Schülerin Prellers, Passinis und Barabinos soweit es sich um Malerei handelt, bereiste den Orient und Japan, um hier Studien an Ort und Stelle zu machen, deren Resultate hier in einer schönen Aquarellsammlung vor uns liegen. Die zahlreichen zu der großen anglo-japanischen Ausstellung anwesenden Japaner sind entzückt von Carlotto Poperts Auffassung japanischer Verhältnisse, der tiefen Einsicht in ihr Familienleben und die treue Schilderung der japanischen Natur.

Im allgemeinen war bereits an dieser Stelle über den Umfang, die Unterabteilungen und den Zweck der infolge des Todes von König Eduard am 14. Mai ohne alles Festgepränge, durch den Organisator des Unternehmens, Mr. Kiralfy, eröffneten »Anglo-Japanischen Ausstellung« die Rede gewesen. Unter allen Umständen weist letztere das Bedeutendste auf, was bisher von japanischer Kunst in Europa gesehen wurde, so daß es wohl gerechtfertigt sein dürfte, gerade diesem Zweige eine besondere Besprechung zu widmen. Die Vorliebe und die gewonnene größere Kenntnis für die primitiven Italiener, hat uns für die Schätzung altjapanischer Kunst besser vorbereitet und mehr befähigt. Früher war man fast immer geneigt, die italienischen Primitiven nicht für sich allein, sondern nur in der Beziehung zu betrachten, daß z. B. Giotto das nicht vermochte, was Rembrandt und Velazquez erreichten. Altjapanische Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts darf eben nicht mit dem Maßstabe gemessen werden, den wir an unsere heutige moderne Kunst anzulegen gewohnt sind!

O. v. SCHLEINITZ.

PERSONALIEN

Dresden. Erich Kleinhempel und May Frey, Lehrer an der Kunstgewerbeschule, erhielten den Professortitel.

WETTBEWERBE

Beim **Plakatentwurf für das Bismarcknationaldenkmal** erteilte die Jury den ersten Preis von 2000 M. dem Maler A. Stroedel-Borsdorf, den zweiten Preis von 1000 M. an H. Muench und C. Sigrist-Stuttgart, den dritten von 500 M. an Max Kittler-Dresden. Eingegangen waren 333 Entwürfe, von denen 44 in die engere Wahl kamen. Der Stroedelsche Entwurf wird ausgeführt.

Der **Wettbewerb um die Stipendien der Michael Beerschen Stiftungen** im Betrage von je 2250 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien ist nunmehr ausgetragen worden. Der Preis der Ersten Stiftung ist dem Maler Eugen Hersch-Charlottenburg, der der Zweiten Stiftung dem Kupferstecher Arthur Wilken-Berlin zuerkannt worden.

AUSSTELLUNGEN

Hamburg. Wir sind in Hamburg nicht verwöhnt in künstlerischen Dingen. Was man in den Kunstsälen außer »bodenständiger« Malerei sieht, ist meistens ziemlich wahllos zusammengerafftes Strandgut, von der Welle des deutschen Ausstellungslebens hier ans Land gesetzt. Um so dankbarer muß man dem Vorstande des *Deutschen Künstlerbundes* sein, der — nach schwerem Verzicht auf eine Gemäldeausstellung, für die es an Räumen fehlt, — wenigstens die dritte *graphische Ausstellung* dieser Vereinigung in Hamburg (Galerie Commeter) veranstaltet hat. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der Preis der Villa Romana-Stiftung in Florenz verliehen, der dem jungen Badenser *Hans Meid* (Berlin) zufiel. Mit Recht, denn an Originalität der Technik — die kleinen Blätter sind zum größten Teile in Kaltnadelarbeit ausgeführt — übertrifft Meid auch die bekannten Graphiker. Neben manchen unpersönlichen und langweiligen Korrektheiten, denen die Liberalität der Jury Zutritt gewährte, erfreuen die energischen und unerschrockenen eigenwilligen Blätter *Emil Noldes, Erich Heckels* und *Ernst Ludwig Kirchners*. Die nachbildende und die illustrierende Graphik sind nur schwach vertreten. Die erste durch *Orliks* unvollendetes Blatt nach Rogier van der Weyden, die zweite durch *Wilhelm Wulffs* unerfreuliche Tuschzeichnungen zu Grimms Märchen. Auch an guten Karikaturen fehlt es; über *Zilles* Buntstiftzeichnungen aus Berlin O. wird man ja immer wieder lachen müssen, aber sein Begabungsgebiet ist doch gar zu eng, *C. Lange* und *G. Tappert* ragen über den guten Durchschnitt nicht hinaus. Es ist in der Graphik heute ähnlich wie in der Lyrik: Das technische Niveau ist allgemein so hoch, daß es wirklich schwer fällt, *nicht* formal Tüchtiges zu leisten. Und doch

trennt eine unsichtbare aber haarscharfe Linie das Heer der Talentvollen von den ganz wenigen genialen Begabungen. Man muß schon weit zurückdenken — etwa an van Goghs unvergeßliche Federzeichnungen — um *Hodlers* Handzeichnungen etwas der Qualität nach Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Der künstlerische Schwerpunkt der Ausstellung liegt in diesen Blättern, aus denen ein hinreißender Ernst der Gesinnung atmet. Fest und doch zart faßt *Hodlers* Hand die Dinge und er tränkt jeden Linienzug mit einem Maß an Vitalität, von dem ein anderer sein Leben lang zehren könnte. *Waetzoldt.*

Rom. Die diesjährige **Ausstellung der französischen Kunstakademie** in der Villa Medici ist ganz besonders interessant ausgefallen, weil man den jungen Eleven erlaubt hat, auch Landschaftsbilder auszustellen. Die althergebrachte Sitte öffnete nur großen Kompositionsbildern die Säle und man sah darin noch das Nachklingen der alten Vorurteile, welche den Landschaftern einen niedrigeren Platz anwiesen. *Leroufs* und *Ragoneaus* Landschaften beweisen deutlich, daß es der alten Kunstakademie nur nützen kann, wenn sie sich etwas von den pedantischen Regeln befreit. Besonders *Ragoneaus* Waldansichten zeigen eine junge Kraft, von der man besonders in der Wiedergabe des Lichtes viel zu erwarten hat. *Billotays* Les héros und Héléne sind gut komponiert, aber zeigen in Farbe und Schnitt, daß der Künstler eher Anlage für die dekorative Malerei hat als für die geschlossenen Staffagebilder. *C. Lefèvres* Architekturentwürfe und *Monots* Rekonstruktionen altrömischer Bauten vervollständigen die kleine Ausstellung, in welcher außer einigen Büsten *Creniers* keine Skulpturen vorhanden sind. *Fed. H.*

SAMMLUNGEN

Die **Gemäldesammlung der Kgl. Akademie in Venedig** hat soeben eine räumliche Erweiterung erfahren. Vier Zimmer, welche bisher Verwaltungszwecken dienten, sind mit Bildern gefüllt worden, die zum Teil neu erworben wurden. Das größte der vier Zimmer wurde dazu bestimmt, die Ausstellungsgegenstände, welche aus neapolitanischer Zeit stammen, aufzunehmen, besonders den thronartigen Sessel des Präsidenten der Akademie. An den Wänden wurden die im 19. Jahrhundert entstandenen Gemälde aufgehängt; so die Begegnung des jungen Paolo Veronese mit dem alten Tizian auf Ponte della paglia von A. Zona, dem tüchtigen Venezianer, und ihm gegenüber das große Gemälde des F. Hajez, »eine Episode aus der Zerstörung Jerusalems«; neben demselben das Selbstporträt dieses hier geborenen und in Mailand verstorbenen, einst so gefeierten Malers aus seinem 90. Lebensjahre! Aus dem »Vorrat« wurde manches hervorgezogen. Das Interessanteste darunter ist das Bildnis des verdienstvollen Marchese Cicognara von Lipparini. Außerdem fanden die Arbeiten des Placido Fabris neue Aufstellung. In diesem Raume befindet sich auch die aus der Kirche Madonna del orto gestohlene und dann wiedergewonnene Madonna des Giov. Bellini. Im zweiten Zimmer ward eine Gedächtnistafel angebracht, gestiftet von den Mitgliedern der Akademie, welche besagt, daß G. B. Tiepolo der erste Präsident der 1756 gegründeten Akademie gewesen sei. Hier fanden die Gemälde der beiden Longhi Platz, so wie die schöne »Verkündigung« von Pittoni vom Jahre 1757. Außerdem hängen hier verschiedene Dogenporträts jener letzten Zeiten der Republik. Im dritten Zimmer begegnen wir Cignarolis bekanntem Gemälde »Tod der Rahel« ,in guter Aufstellung, so wie zwei neuerworbenen Ovalbildern von Bazzani aus Reggio (1690—1769) »Anbetung der Könige« und »Ruhe auf der Flucht«, eine Reihe Zeichnungen (lebensgroße Köpfe) und Gemälde von Piazzetta. Neu erworben wurde ein kleines sehr ansprechendes Bild von Dom. Fedi »Lautenspieler«. Im vierten Zimmer endlich erfreuen die Bilder von Guardi, das einzige Bild der Sammlung von Canaletto und allerlei Veduten von der Hand des in Warschau verstorbenen Bern. Bellotto und schließlich Landschaften von Marchesi. Gelegentlich der Einrichtung dieser Räume und der damit verbundenen Umstellung in den Sälen wurde eine ziemliche Anzahl minder bedeutender Bilder in den Vorrat verwiesen, andere zu hoch hängende in Augenhöhe gebracht. Besonders gilt dies von dem großen Friese des G. B. Tiepolo »Wunder der ehernen Schlange«, für die aufgehobene Kirche S. Cosma e Damiano gemalt, und dann seit den napoleonischen Zeiten in den Kellern des Doms zu Castelfranco vergessen, wo Schimmel und Feuchtigkeit dem gerollten und zerquetschten Bilde arg mitspielten, bis der Unterzeichnete so glücklich war, es dort aufzufinden und die Übertragung in die Galerie zu erreichen. AUG. WOLF.

Frankfurt a. M. Der Frankfurter Kunstverein stiftete aus den Erträgnissen seiner letztjährigen Thoma-Jubiläumsausstellung das Gemälde »Heimkehr« von Wilhelm Steinhausen für das neu eingerichtete Steinhausen-Kabinett der städtischen Galerie.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserlich deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 18. Februar 1910. *Dr. Corrado Ricci*, Direttore generale per le antienità e belle arti, sprach über die neuesten Ausgrabungen in Ravenna im Anschluß an das, was er voriges Jahr mitgeteilt hatte. Die Ausgrabungen am Teodorichpalast umfassen jetzt eine Oberfläche von 1500 Quadratmeter. Zu den interessantesten Entdeckungen gehört eine Statuenbasis im Hof, die man wohl als Postament für das Standbild des Königs erklären könnte. Auch ist ein großer Raum mit verschiedenen Apsiden zum Vorschein gekommen, der sich aus einer im Mosaikfußboden gefundenen Inschrift als ein Triklinium deuten läßt. Die Inschrift lautet: *Sume quod autumnus · quod ver · quod bruma · quod aestas alternis reparant · et toto creantur in orbe.*

Das Triklinium mit den Apsiden läßt uns an ein ähnliches im Palast zu Trier denken und man kann im allgemeinen annehmen, daß der Königspalast in Ravenna, was die Form des Planes anbelangt, von den Bauten in Trier und Arles abhängig sei.

Ricci berichtete auch noch über die Restaurierungsarbeiten an S. Apollinare in Classe fuori, wo man Mosaiken entdeckt hat, und über den altrömischen Aquädukt, welcher Ravenna mit Wasser versorgte. Man wußte, daß Trajan ihn angelegt hatte und aus den Schriften des Anonymus Valesianus und des Cassiodorius war es bekannt, daß man für Restaurierungsarbeiten daran auch noch in den Gotenzeiten gesorgt hatte, dann aber war jede Spur verschwunden und man hatte als Dokumente nur noch einige Ortsbezeichnungen, wie z. B. einen Teil des Flusses Ronco, der Acquedotto benannt ist, und eine nicht weit von Ravenna gelegene Kirche von Santa Maria in Acquedotto. *Ricci* ist es gelungen, im Flußbett des Ronco eine Reihe von den Arkadenpilastern des Aquädukts wiederzufinden.

Prof. *Wladimir de Grüneisen* teilte einiges aus seiner im Druck begriffenen Arbeit über *Santa Maria Antiqua* mit und illustrierte seinen Vortrag mit Lichtbildern, welche seine interessanten Rekonstruktionen der nur in Fragmenten erhaltenen Fresken wiedergaben. Er besprach erst den gemalten Wandbehang, welcher aus der Zeit Papst Johannes VII. (705—707) stammt und dessen Fragmente auf der ganzen Oberfläche der rechten Mauer der größeren Kapelle zerstreut sind. Es ist ihm gelungen, zu

beweisen, daß auf jeder der verschiedenen Abteilungen des Behanges ein *orbiculus* mit einer ikonographischen Darstellung und ein ausgestopfter Papagei gemalt waren. Von diesem Orbiculi hat sich aber bloß ein Bruchteil erhalten. Grüneisen hat das ikonographische Vergleichsmaterial aus den Monumenten der Zeit Johannes VII. geschöpft, also aus dem Mosaik der Kapelle, welche jener Papst errichtet hatte und dessen Fragmente unter anderem in Orte aufbewahrt werden, und aus den Zeichnungen Grimaldis. Bei dem Vergleich ergibt sich, daß die Beziehungen der dort dargestellten Geburt Christi mit den Fragmenten in S. Maria Antiqua übereinstimmen, so daß man berechtigt ist zu glauben, daß es sich auch im Fresko um eine Geburtsdarstellung handeln muß. Diese Malerei bietet uns auch die Mittel, die Serie der verschiedenen Gemälde, die Johannes VII. ausführen ließ, zu vervollständigen. Die Darstellungen auf der Draperie waren gewiß einem wirklichen Vorhang nachgeahmt und anderthalb Jahrhunderte später haben wir die Nachricht, daß Papst Benedikt III. (855—858) der Kirche von Santa Maria Antiqua einen Stoff schenkte mit Darstellungen der Geburt Christi. Grüneisen ist es auf diesem Wege auch gelungen, eine Hypothese aufzustellen, um die Darstellungen in den vier Vierecken mit halberloschenen Malereien, rechts und links von der Nische des Kruzifixes, zu erklären. Er meint, daß man wohl annehmen kann, daß sie die vier Evangelistensymbole enthalten haben. Auf der gleichen Mauer war die Jungfrau dargestellt, auf dem Throne sitzend mit einem langgestielten Kreuz in der Hand, ganz in der Art der in den Tempelgiebeln und auf den antiken Münzen thronenden Göttinnen. Dieser Art ist die Jungfrau auf dem Reliquienschreindeckel aus Grado, welcher in das 6. Jahrhundert zu setzen ist, und wovon Grüneisen vieles entnommen hat, was ihm zu seiner Wiederherstellung geholfen hat. Den *Graffiti*, die man so häufig auf den Wänden der Kapelle von Pilgerhänden hingekritzelt sieht, schenkt Grüneisen ganz besondere Aufmerksamkeit und bemerkt darunter den Pfau und verschiedene Anrufungen an den Heiligen Cyrus, den großen Heiligen des hohen Mittelalters.

Aus den Bruchteilen, die sich auf dem hinteren Pilaster des Mittelschiffes erhalten haben, schloß Grüneisen, daß es sich wohl um die Darstellung des Manasses handelt, wie er den Kultus des wirklichen Gottes wiederherstellt. Ein Fragment eines Vierfüßlers in einer charakteristischen Haltung, durch die man an die Pönitentia gemahnt wird, die Nähe von zwei anderen Szenen, d. h. der drei Jünglinge von Babylon im Feuerofen und des Ezechias auf seinem Schmerzensbett, sowie der Vergleich mit einer Miniatur des griechischen Kodex 510 der Pariser Nationalbibliothek, unterstützen Grüneisens Erklärungen.

Peinlich bis in die kleinsten Einzelheiten ist Grüneisens Wiederherstellung der thronenden Madonna des 6. Jahrhunderts in der Apsis der größeren Kapelle. Sie sitzt in der Mitte eines Triphoriums, unter einem geschmückten Bogen und zu ihren Seiten, unter reichgeschmückten dreieckigen Giebeln, stehen zwei Erzengel, welche ihr Kronen darbieten. Die große Komposition, welche die ganze Oberfläche der Apsismauer einnahm, ist aus der Zeit Johannes VII. und Grüneisen hat sie Stück für Stück rekonstruieren können, so daß es nun möglich ist, darin die Verherrlichung des Kreuzes zu erkennen. Diese Rekonstruktion ist von Grüneisen genau und in jeder Einzelheit farbig ausgeführt worden.

In der Apsis selbst war die Jungfrau dargestellt mit zwei Engeln, welche ihr die Heiligen Petrus und Paulus vorstellten. An Stelle dieser Darstellungen ließ Paul I. die großmächtige Gestalt Christis, die Jungfrau Maria und ein Porträt von sich malen und darüber das Tetramorphum. Diese Malereien zerstörten die schöne Einheit der Wanddekorationen in Santa Maria Antiqua vollständig.

Sitzung vom 28. März 1910. Professor *von Skala* sprach über die Bevölkerungsprobleme Altitaliens.

Nach einer Auseinandersetzung der Prinzipien, nach welchen, nach den neueren Forschungen die Völkerstämme sich bei ihrer Einwanderung nach Europa eingeteilt haben, kam Professor von Skala auf die in Italien gebliebenen Stämme zu sprechen. Er sprach von ihren ersten Ansiedlungen, von den Pfahlbauten in den oberitalienischen Seen und von den *Terramare*. Ganz besonders hob er bei den Terramare die Zeichen der Kultur hervor, welche uns beweisen, daß bei diesen primitiven Menschen schon eine Art von Staatswesen war. Hernach sprach er von den verschiedenen italienischen Stämmen und von ihren Beziehungen zueinander und zu den benachbarten Völkern. Sehr interessant waren die verschiedenen Karten, die der Vortragende zeigte, mit den schematischen Darstellungen der toponomastischen, sprachlichen und ethnographischen Charakteristiken der verschiedenen italienischen Völkerschaften.

Paliliensitzung, 22. April 1910.

Mr. *J. B. Carter*, Direktor der nordamerikanischen Schule sprach über den Einfluß der Etrusker auf die römische Religion. Er bewies, daß, wenn man aus der römischen Religion die griechischen Elemente nimmt und alles was mit der Anbetung der Naturkräfte nimmt, was ja italisch ist, nur noch Etruskisches übrig bleibt. Die Etrusker waren die einzigen, welche Einfluß auf die Römer ausüben konnten.

Etruskisch waren *Jupiter optimus Maximus* und das Kleeblatt *Jupiter*, *Juno*, *Minerva*, alle sehr entfernt in ihrer Art von den primitiven lateinischen Paar *Janus* und *Jana*. Etruskischen Ursprungs sind das *Templum*, das *pomoverium*, welches den Bewohnern der *Roma quadrata* und des *Septimontium* unbekannt und erst in der *Roma quatuor regionum* eingeführt worden. Vollkommen etruskischen Charakter haben die Opfer der Angures und der Aruspices. Prof. *B. Nogara* sprach über eine fünfzeilige etruskische Inschrift, welche vor kurzer Zeit in Cervetri gefunden worden ist.

Prof. *Th. Delbrück* sprach über eine jonische Amphora aus Oberägypten mit der Darstellung einer weidender Straußenherde. Der Vortragende zog eine große Anzahl von Monumenten mit solchen Darstellungen herbei. *Fed. H.*

VEREINE

Der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine hält seine diesjährige 99. Abgeordnetenversammlung und die 19. Wanderversammlung vom 2. bis 9. September in Frankfurt a. M. ab.

VERMISCHTES

Die **Weimarische Kunstschule** hat aus Anlaß ihres fünfzigjährigen Bestehens den Namen **Großherzoglich Sächsische Hochschule für bildende Kuust** erhalten. Max Klinger, Graf Kalckreuth und Max Liebermann wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Der **Neubau des Hamburger Thalia-Theaters** gelangt nach dem Entwurfe der Architekten Lundt und Kallmorgen in Hamburg unter Mitwirkung des Baurates Heinrich Seeling in Charlottenburg, zur Ausführung. Das neue Theater soll 1912 vollendet sein.

DEUTUNGSVERSUCHE ZU GIORGIONE

Von ALEXANDER RIESE in Frankfurt a. M.

»Wenn in einem Profanbild der Renaissance nicht der Besteller selbst gefeiert wird, so ist der Inhalt regelmäßig der Antike entnommen, sei es im Anschluß an alte oder neue Schriftsteller, sei es in freier Erfindung auf Grund antiker Vorstellungen.« So sagt mit Recht L. Justi in seinem grundlegenden Werke »Giorgione« Bd. I, S. 86. Und schon früher hat, von derselben Ansicht ausgehend, Fr. Wickhoff einige Bilder Giorgiones aus der Antike erklärt[1]). Unter seinen Deutungen ist besonders die des Gemäldes im Palazzo Giovanelli auf Adrastus u. Hypsipyle durchaus überzeugend, denn die Hauptsachen aus der Stelle der Thebais IV, 730 ff. des damals viel gelesenen Dichters Statius sind darauf klar und treffend wiedergegeben, ja man darf sagen, daß ohne diese Erklärung das Bild überhaupt unverständlich ist; während allerdings in allem Nebenwerk, wie es sich geziemt, volle künstlerische Freiheit waltet. — Einige andere Bilder Giorgiones seien nun hier unter demselben Gesichtspunkt behandelt.

1. Die Fête champêtre im Louvre. In herrlicher Natur vier harmlos fröhliche Menschen, Jünglinge und Mädchen. Dieses Bild hat Wickhoff a. a. O. nicht besprochen. Justi Bd. I, S. 141 ff. gibt dem Gemälde, in dem »das ruhige Glück der kleinen musizierenden Gesellschaft seine Resonanz findet in der ruhigen, sonnigen Landschaft« (S. 145), vorschlagsweise die Bezeichnung »Jugend«. Nun gibt dieses Wort und auch Cooks höchst modern gedachter Vorschlag »Pastoralsymphonie« die Stimmung des Bildes wohl gut wieder, aber noch nicht die Ausgestaltung seines Inhalts. Dieser ist auch hier, wie ich denke, aus der Antike entnommen und zwar aus dem ersten Gesang von Ovids damals so unendlich bekannten Metamorphosen. In diesem ist Vers 89 ff. das Goldene Zeitalter beschrieben, die *aurea aetas*, die Zeit der Biederkeit und Sicherheit, des Friedens und des ewigen Frühlings, die glückselige Kindheit des Menschengeschlechtes. Nach Ovid gibt Giorgione sie wieder, und da er sich »glückliche Menschenkinder nicht ohne Musik denken mag« (Justi S. 146), stattet er sie auch mit Laute und Flöte aus. Eine merkwürdige Gleichheit der Stimmung beherrscht das Bild und die Dichtung, aus der dem Maler wohl in erster Linie der Vers 100 vorschwebte und von seiner reichen Phantasie frei ausgestaltet wurde: *mollia securae peragebant otia gentes* — »Sorglos lebten die Menschen, der friedlichen Ruhe genießend«[2]).

1) Vgl. Fr. Wickhoff, Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XVI (1895) S. 34 ff. In dieser wichtigen Abhandlung hat Wickhoff auch zur Erklärung von Tizians' sog. Himmlischer und irdischer Liebe zuerst den richtigen Weg betreten: er sagt, Venus sei dargestellt, wie sie Medea zur Liebe zu Jason überrede. Nur hat Wickhoff übersehen, daß die Dame im modernen Prunkgewand keine mythologische Figur sein kann. Das Gesetz der Renaissancekunst, das diese Möglichkeit ausschließt, habe ich in der Kunstchronik XIX (1907/8) S. 232 nachgewiesen und die »Überredung zur Liebe« nach Statius' Silvae I 2 auf Venus und eine vornehme Römerin bezogen.

2) Das Goldene Zeitalter hat nach Ridolfis von Justi Bd. II, S. 27 angeführtem Zeugnis Giorgione auch auf einem cassone dargestellt.

2. Mit Unrecht hat Wickhoff für ein berühmtes Bild Giorgiones in Wien (bei Justi Bd. II Tafel 3) die uralte Bezeichnung »i tre phylosophi«, mit der Michiel schon um 1530, doch wohl nach ursprünglicher Tradition, das Bild benannte, außer acht gelassen und eine Szene aus Virgils Aeneis darauf zu sehen geglaubt, in der Aeneas sich die Bundesgenossenschaft des alten Königs Euander auf dem Palatin gegen Turnus erbittet und von ihm seinen Sohn Pallas mit einer Reiterschaar zur Hilfe gesandt erhält. Von dem allen ist auf dem Gemälde nichts Charakteristisches zu sehen, der Jüngling des Bildes ist als Pallas ganz undenkbar, und von einem gemeinsamen Besuch des Berges des künftigen Kapitols, den Wickhoff meinte, ist nicht einmal bei Virgil die Rede. Nein, es sind wirklich »drei Weise«, nicht aber im allgemeinen morgenländische Weise, auch nicht Mathematiker oder gar Feldmesser, wie man früher sagte, ferner auch nicht (mit Janitschek) Aristoteles, ein arabischer Philosoph und einer der Renaissance — das wäre kein Gegenstand von giorgionischem Charakter — sondern das Thema ist ein biblisches, und wir wissen ja, daß der Meister diese nicht ganz selten ebenso frei behandelt hat wie die antiken, zu denen die Renaissance sie ja oft eigentlich auch zählte. Die drei Männer sind, denke ich, die Magi, die sternkundigen Weisen aus dem Orient, die nach dem 2. Kapitel des Ev. Matthaei den neugeborenen Heiland, von dem Sterne geleitet, aufsuchen. Die astronomische oder mathematische Tafel in der Hand des Greises, der Zirkel und das Winkelmaß (?) in der des Jünglings drücken aus, daß die Dreie sich auf einer nach den Sternen gerichteten Reise befinden, die Tracht des Mittleren aber weist auf ihren orientalischen Ursprung hin. Das Thema ist also: *Magi ab oriente venerunt Jerosolymam dicentes: vidimus stellam eius in oriente.* In der Stadt im Hintergrunde mag man sich also Jerusalem, das Ziel ihrer Reise, vorstellen. Im übrigen ist die ganze Szene ebenso frei aufgefaßt, wie sie auf einem Giorgione zugeschriebenen Londoner Bilde (Justi Bd. II, Tafel 15) nach allen Regeln der kirchlichen Tradition dargestellt ist.

3. Die bisher noch nicht erklärte »Thronszene« (Justi Bd. II, Tafel 17) dürfte wohl einfach den König Saul und den jungen David vorstellen, nach den Worten des 1. Buches Samuelis 19, 9: »Saul saß in seinem Hause und hatte einen Spieß in seiner Hand, David aber spielte auf den Saiten mit der Hand.« Im einzelnen ist in den huldigenden Knaben die Macht des Königs und in den fremdartigen Tieren und anderem die Pracht seiner Gärten liebevoll ausgemalt. Daß Giorgione seine Handlungen fast immer ins Freie verlegt, ist zu diesem und dem folgenden Bilde zu beachten.

4. Ob der Kupferstich von Q. Boel (Justi Bd. II, Tafel 50) wirklich auf ein Bild von Giorgione zurückweist, wird kaum festzustellen sein. In dem Ritter mit gezücktem Schwert aber und dem von ihm bedrohten Weibe erblicke ich Tarquinius, den hochfahrenden Sohn des letzten Königs von Rom, und die züchtige Lukretia nach der Erzählung Ovids in den Fasti II, 685 ff., besonders den Versen 793 ff.: *Surgit* (Tarquinius) *et aurata vagina liberat ensem . . . »Ferrum, Lucretia, mecum est! Natus« ait »regis Tarquiniusque loquor.«*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 30. 24. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

AN MAX LAUTNER.

Wie alle wissen, die sich mit *Rembrandts* Leben etwas eingehender beschäftigt haben, hat der große Künstler mehrere Mäzene — oft Gentlemen-dealers seiner Zeit — gehabt, welche Bilder bei ihm bestellten. Einer davon war *Herman Becker,* ein Kaufmann, der an Bildern großes Wohlgefallen hatte, denn bei seinem Tode hinterließ er eine sehr bedeutende Galerie.

Er starb neun Jahre nach *Rembrandt,* im Jahre 1678.

Wir haben ein Dokument[1]) vom 29. August 1665, woraus erhellt, daß *Rembrandt* eine Juno für *Becker* malte, und auch noch anderes für ihn malen sollte. *Becker* hatte *Rembrandt* schon vorher Geld geliehen und dadurch entstanden allerlei Transaktionen. *Rembrandt* hatte dem Kaufmanne Bilder und kostbare Zeichnungen und Radierungen in Pfand gegeben und sehnte sich nach seinen Schätzen. *Becker* aber forderte: Laß *Rembrandt* erst meine Juno fertig malen!

Lautner behauptet nun, daß diese Juno nie fertig geworden ist, und daß er überhaupt nichts fertig gebracht habe.

Hier haben wir nun die unleugbaren Beweise, daß die Juno *wohl* fertig wurde und so gut war, daß *Becker* sie sogar kopieren ließ. Dabei werden wir sehen, daß *Becker* eine Reihe *Rembrandts* besaß, die noch existieren. Ich werde den ganzen Nachlaß *Beckers* in Oud Holland bringen, aber schon heute diesen neuen Beweis liefern, um Lautner noch einmal zu zeigen, wie sehr er sich auf dem Holzwege befindet. Als dieses Inventar — Oktober 1678 — aufgestellt wurde, lebte *Bol* noch und würde es doch gewiß nicht geduldet haben, daß seine schönsten Bilder dem elenden Stümper *Rembrandt* zugeschrieben wurden.

Zuerst finden wir denn
een Juno van Rembrant van Ryn;
een Venus en Cupido van deselve;
een Venus en Cupido na Rembrandt (offenbar das Louvrebild — die *Hendrickje* mit einem verstorbenen Kind, ein Bild, das immer den Namen: Venus und Cupido getragen hat).
Folgt: *een kleine manstronie* (Männerkopf) *nae Rembrant van Ryn* (also eine Kopie!);
een Vrouwtie aen de put van Rembrant van Ryn (die Samariterin; ein Gegenstand, den *Rembrandt* dreimal gemalt: Berlin, Sheepshanks, 1655 [Leidener Ausstellung 1906] und Petersburg).
Noch einmal: *een Juno, levensgroot;*
een Vaendrager van Rembrandt van Ryn (der berühmte Fahnenträger von 1654, jetzt bei Gould, New York)[1]);
Rembrandts eygen Conterfeytsel (Selbstbildnis);
een Vrouwetronie van Rembrant van Ryn;
een Manstronie van Rembrandt;
een graeutie (grisaille) van Rembrant daer Christus de voete wast;
een drie Koningen van Rembrant van Ryn (wahrscheinlich das herrliche Bild von Buckingham Palace, 1657);
een vrouwe Trony (Frauenporträt) leunende met de hant op een stoel van Rembrant van Ryn (vielleicht die Dame bei Mr. Henderson, London, von 1644?);
een Stilleven, synde een Vanitas van Rembrant van Ryn;
een David en Jonathan van Rembrandt van Ryn[2]);
een Pallas van Rembrandt van Ryn (das wunderbare Bild in Petersburg auch um 1655);
Potiphars Frau, Joseph anklagend (sollte das nicht das Berliner resp. Petersburger Bild *Rembrandts* sein?).
Noch: *een trony van Rembrandt.*
Von *Bol: een oude manstrony van Ferdinandus Boll;*
een vrouwe trony van Ferdinandus Bol.

Herr Lautner wird nun wohl wieder sagen: das sind alles elende Croûten gewesen, die längst zugrunde gegangen sind, — aber ist es denn nicht merkwürdig, daß gerade bezeichnete und datierte Werke *Rembrandts* mit obigen Darstellungen bezeugt werden, welche die Hand eines Künstlers verraten, die himmelhoch über *Bols* Durchschnittsarbeiten erhaben ist? Und wie *Bol* wirklich gemalt hat, das kann Herr Lautner doch zur Genüge in Amsterdam im vormaligen und jetzigen Stadthause sehen an Bildern, die nie durch den Kunsthandel wanderten, und durch Dokumente von unwiderlegbarer Kraft als solche gesichert sind!

A. BREDIUS.

1) Hofstede de Groot, Urkunden. Seite 337, 338 usw.

1) Es ist merkwürdig, daß fast all diese Bilder aus Rembrandts Spätzeit sind.

2) Das Petersburger Bild: David und Absolon wurde früher mehrfach als David und Jonathan gedeutet; allerdings unrichtig.

NEKROLOGE

o **Düsseldorf.** Am 13. Juni verschied in Blankenburg i. Harz der ehemalige Düsseldorfer Akademie-Professor *Hugo Crola.* Er ist hauptsächlich als Porträtmaler bekannt geworden. Bildnisse seiner Kunstgenossen E. Bendemann — seines Verwandten und ersten Lehrers —, von P. Janssen, Forberg und Ed. von Gebhardt hängen zum Teil in der Berliner Nationalgalerie und in der Düsseldorfer Kunsthalle. Crola war am 30. November 1841 geboren. Ein schweres Leiden hatte ihm schon längere Zeit die Ausübung seiner Kunst unmöglich gemacht.

× Am 30. Mai starb in Berlin der Maler **Ludwig Noster,** der 1896 vom Kaiser, der ihn besonders schätzte, den vorher niemals verliehenen Titel eines Hofporträtmalers erhalten hatte und der zumal durch seine zahlreichen Bildnisse des Monarchen bekannt geworden war. Noster, der am 9. Oktober 1859 zu Friedeberg in der Neumark geboren ist, also ein Alter von nur fünfzig Jahren erreicht hat, war Schüler der Berliner Akademie unter Thumann, Knille, Anton von Werner und Karl Gussow, auf dessen Rat er nach Düsseldorf ging, um dort bei Gebhardt und Wilhelm Sohn weiter zu studieren. Er trat zuerst mit Genrebildern hervor, wandte sich aber dann fast ganz dem Porträtfach zu. Von seinen Bildnissen seien außer denen des Kaisers, die der Herrscher besonders gern zu Geschenkzwecken verwandte, die des Prinzen Heinrich, Alfred Krupps, Heinrich Seidels und der Frau von Hochenburger genannt. Leser der »Zeitschrift f. bild. Kunst« seien an die feine Radierung von Krostewitz nach Nosters Bilde »Im Sonnenschein« (Jahrg. 1894, Heft 9) erinnert.

+ **München.** Der bekannte Maler **Alfred Zimmermann,** ein Bruder des 1901 verstorbenen Ernst Zimmermann, ist bei einer Kahnfahrt auf dem Chiemsee auf bisher noch nicht aufgeklärte Weise verunglückt. Alles Suchen nach der Leiche war vergeblich.

In Petersburg, wo er 1856 geboren wurde, ist kürzlich **Michael Wrubel** gestorben, eine der originellsten Erscheinungen in der russischen Kunstgeschichte. Sein Name gehört jetzt zu den populärsten in ganz Rußland, nachdem er lange Zeit nicht die gebührende Beachtung gefunden hatte. Wrubel war der erste wahre Farbenschwärmer in Rußland. Lange, ehe die Gedanken des Seuratkreises allgemein bekannt wurden, arbeitete er mit Komplementärfarben und verwandte das ganze Teilungssystem der französischen Pointillisten. Er war ein äußerst mannigfaltiges Talent, nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer, vor allem ein ausnahmsweise begabtes dekoratives Genie. Seine Wandbilder in russischen Kathedralen und Privathäusern gehören zu dem Besten, was die moderne Dekorationsmalerei in Rußland geschaffen hat. Eins seiner Bilder, »Prinzessin Schwan«, ist im zweiten Jahrgange der »Meister der Farbe« reproduziert.

John Qu. A. Ward, der Nestor der amerikanischen Bildhauer, ist vor kurzem in New York gestorben. Er war 1830 in Urbana, im Staate Ohio geboren und zeigte schon als Knabe einen ausgesprochenen Hang zum Modellieren. Wards erster Erfolg, den er übrigens nicht wieder erreichte, war sein 1857 ausgestellter »Indianer auf der Jagd« (heute im Central Park, New York). Ward war der Schöpfer einer stattlichen Reihe von Denkmälern, von denen die hervorragendsten sind: Washington in Wall Street, New York: Israel Putnam in Hartford, Commodore Perry in Newport, General Hancock in Philadelphia, Skakespeare im Central Park, New York. Er war eine Zeitlang Präsident der National Academy of Design und der National Sculpture Society. *B.*

PERSONALIEN

An der **Weimarer Kunstakademie** ist das Lehramt für Bildhauerei durch den Abgang des Professors Brütt freigeworden. Zum Nachfolger war zunächst Georg Kolbe in Berlin ausersehen, der aber abgelehnt hat; zurzeit wird mit Prof. C. A. Bermann in München verhandelt.

Der Professor der klassischen Archäologie an der Universität Wien Dr. **Emil Reisch** ist unter Belassung in seiner bisherigen Stellung zum Direktor des Österreichischen Archäologischen Instituts ernannt worden.

WETTBEWERBE

Bei dem **Wettbewerb** um Entwürfe für das **Großherzog-Friedrich-Denkmal** der Stadt Karlsruhe hat der Heidelberger Architekt Franz Kuhn den ersten Preis von 5000 M. erhalten. Der zweite Preis von 3000 M. fiel dem gemeinsamen Entwurfe des Bildhauers Herman Binz und der Architekten Pfeifer und Großmann in Karlsruhe zu, der dritte Preis von 2000 M. dem allein hergestellten Entwurf von Hermann Binz.

In dem engeren **Wettbewerb,** der zur Erlangung von Entwürfen für **ein Stadttheater in Hagen** ausgeschrieben war, ging Professor *Vetterlein in Darmstadt* als Sieger hervor.

Beim **Wettbewerb** für ein **Rathaus in Allenstein** erhielt unter 73 Entwürfen einen Preis von 2000 M. Landbauinspektor Schrammen-Friedenau. Ein Preis von je 1500 M. fiel an die Arbeit von Professor O. Kühlmann und Architekt Hugo Rüter-Charlottenburg, sowie an den Entwurf des Architekten Leonhard Heydecker-Überlingen. Den Preis von 1000 M. gewann Architekt Karl Bräutigam-Überlingen.

Die für das Jahr 1910 ausgeschriebenen **Wettbewerbe** der Königlichen Akademie der Künste in Berlin um den Großen Staatspreis auf dem Gebiete der Malerei und der Architektur sind ergebnislos verlaufen. Dagegen sind je 1000 M. verliehen worden an die Architekten Rudolf Hoß-Bonn und August Drexel-Köln.

INSTITUTE

Florenz. *Kunsthistorisches Institut.* Sitzung vom 6. Mai. Herr *Prof. Hülsen* sprach über die *verschollene Ansicht von Rom* aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, auf welche das mantuaner Exemplar zurückgeht. Dasselbe Vorbild erkannte der Vortragende im Hintergrunde des dem Botticelli zugeschriebenen Stiches der Himmelfahrt Mariä; wenn man auch bereits früher gesehen hat, daß hier römische Gebäude dargestellt sind, so wurde doch nicht bemerkt, daß es sich um eine zusammenhängende Ansicht von Rom handelt, weil der Stich rechts und links vertauscht hat. Einzelne Gebäude erkannte er ferner wieder auf zwei Blättern des Skizzenbuches Giuliano da Sangallos. Die kleine Ansicht Roms in der Chronik des Frate Jacobo Philippo da Bergamo (1490) zeigt mit dem ganzen Stadtbild auch eine Gestalt mitkopiert, die auf der großen Rossellischen Ansicht von Florenz wiederkehrt. Der Zusnmmenhang mit der Florentiner Kunst wird durch diese Beobachtungen klarer.

Herr *Dr. Bombe* behandelte unter Vorlage von Photographien die *Miniaturen* im Dom zu *Chiusi,* mit denen 23 Chorbücher aus dem bekannten Kloster Montoliveto Maggiore bei Siena geschmückt sind. Es sind darunter Werke der Maler Sano di Pietro aus Siena, Lorenzo Rosselli (?) Fiorentino, Liberale da Verona und Girolamo da Cremona.

Frl. *Dr. Schottmüller* teilte in Betreff der *Robbia*-Evangelisten in der Kuppel der *Pazzi-Kapelle* von Santa

Croce Bedenken mit, welche unwahrscheinlich erscheinen lassen, daß sie in ihrer farbigen Erscheinung aus Luca della Robbias Hand hervorgegangen seien. Die naturalistische Bemalung auch der Haut und des Haares, die Verwendung von Gelb statt Gold und die ganze Farbenzusammenstellung (grün, violett, blau, gelb) wiesen auf spätere Zeit hin. *H. B.*

DENKMALPFLEGE

Die **Ausmalung der frühromanischen Michaelskirche in Hildesheim** ist jetzt nach den Entwürfen von Professor Schaper in Hannover vollendet worden. Die Bemalung geschah im Zusammenhang mit den Instandsetzungsarbeiten, die seit zwei Jahren an dem Bau ausgeführt werden und die sich besonders um die Wiederaufrichtung des im 17. Jahrhundert eingestürzten südwestlichen Querschiffes und des vorgelegten Treppenturmes drehten.

An der **St. Stephanskirche in Mainz** sind eine Reihe von Wiederherstellungsarbeiten in Aussicht genommen. Sie betreffen den Kreuzgang, den Westchor und die Ölbergkapelle der alten Stephanskirche. Der Voranschlag nennt eine Bausumme von 86000 Mark. Die Arbeiten sollen der Leitung von Professor *L. Becker in Mainz* unterstellt werden.

DENKMÄLER

In **Wien** wurde auf dem Zentralfriedhof über dem Ehrengrab des Dichters J. J. David ein von Bildhauer *J. Kassin* geschaffenes Denkmal enthüllt.

Ein Shakespeare-Denkmal in Verona. In San Zeno in Verona ist jetzt bei der angeblichen Gruft von Romeo und Julia ein Shakespeare-Denkmal errichtet worden. Es ist ein Standbild; am Sockel sind die Figuren der Hauptpersonen aus Shakespeares Dramen angebracht. Das Ganze ist ein Werk des Bildhauers Renato Cattani in Verona.

FUNDE

Rom. Bei einigen Ausgrabungsarbeiten, die zum Bau eines neuen Hauses in via *Labicana*, also unweit vom Kolosseum vorgenommen worden sind, ist eine große **Statue des Kaisers Augustus,** in opfernder Handlung dargestellt, zum Vorschein gekommen. Die Statue ist aus parischem Marmor mit ganz unversehrtem Kopfe und gehört dem goldenen Zeitalter der römischen Skulptur an. Sie ist in das Thermenmuseum gebracht worden. *Fed. H.*

AUSSTELLUNGEN

Die diesjährige Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Darmstadt (Malerei und Plastik). Als der Deutsche Künstlerbund zu »Schutz und Trutz« ins Leben trat, galt es zu zeigen, daß es noch heute möglich sei, eine lebendige Kunst zu schaffen, stark genug, um das überlastete Konto der künstlerischen Passiva durch Eintragungen auf Seiten der Aktiva wieder auszugleichen. Was haben uns die Probejahre an Gewinn gegeben? Hat solche Rechnungsrevison unseres »Soll und Haben« auch eine gründliche Sanierung schon herbeigeführt? Eine Gewissensfrage, die sich nur sehr bedingt mit Ja! beantworten läßt. Die Hoffnungen, die sich an die Gründung des Deutschen Künstlerbundes, des Deutschen Werkbundes und anderer künstlerischer Organisationen knüpften, konnten bisher nur teilweise verwirklicht werden. Der Deutsche Künstlerbund hat geweckt und gewirkt, wo er konnte. Das Freiwerden und Sichfinden künstlerischer und gewerblicher Kräfte, die durch Anschluß an ein Ganzes erstarken sollen, ist zweifellos erfreulich. Die nächste und wichtigste Frage aber ist doch die, ob solche Entfaltung latenter Kräfte, die bisher ein Freiwerden war, uns zu einer höheren Gebundenheit führen wird, die mit Stil identisch ist. Ohne sie ist keine hohe Kulturblüte denkbar. Heute ist das noch nicht so. Es herrscht jetzt über nichts Übereinstimmung. Und doch: Wer sich nicht vom Scheine verwirren läßt, wer die scheinbar weit auseinander gehenden Linien nachtastend verfolgt, kann Merkmale der Gemeinsamkeit, eine Hauptrichtung erkennen, in der die große Einheit der modernen Kunst, von der Mitte des 19. Jahrhunderts an gerechnet, uns zum Bewußtsein kommt. Es ist richtig, wenn Graf Kessler in der Einleitung zum Katalog der Darmstädter Ausstellung schreibt, daß das von Frankreich ausgehende malerische Schauen unserer Zeit uns eine Fülle von neuen Kenntnissen und Einsichten gebracht hat, wie sie in keiner früheren Epoche den Künstlern zur Verfügung gestanden haben. Vielleicht liegt in diesen Kenntnissen aber zugleich die Erklärung für die *schwache Seite* der heutigen Kunst. Zuviel Wissen schwächt — es zieht die Kristallisation eines gemeinsamen einheitlichen Stiles hinaus. Doch ein Wille zum Stil ist jetzt da. Jede starke Persönlichkeit, die sich unbekümmert um Vorurteile und Vorschriften mit dem Problem und den Gesetzen der Kunst auseinandersetzt, muß, von der Macht des Stromes getragen, dem Ziele näher kommen ... Denn es gibt innere Gesetze der Kunst, die ewig sind; wer sie erkennt, weiß, daß es nur zwei Wesensunterschiede gibt, die so verblüffend einfach sind, fast »banal«: nicht *alt* oder *neu*, antik oder modern, sondern gute und schlechte Kunst. Gutes Bauen und schlechtes Bauen. Gutes oder schlechtes Malen. Können oder Nichtkönnen. Mit diesen untrüglichen Maßstäben läßt sich ein Kunstwerk von heute so genau messen, wie eines vor 6000 Jahren. Messen wir mit diesem Maße die Erscheinungen unserer Zeit, so erkennen wir zwar noch einen merkbaren Mangel an Ganzheit, an Willenseinheit auf allen Gebieten der Kunst. Fast nirgendwo zeigt sich Gemeinsamkeit, Übereinkunft, Stil. Fast nirgends ein monumentaler Zug. Dafür aber zahllose Einzelkräfte voll Beweglichkeit und Kühnheit, Potenzen, deren Summe vielleicht doch noch stilbildend würde, wenn diese Rieselfelder befruchtenden Lebens zu einem Hauptstrom eingedämmt werden können. Je mehr die führenden Künstler unserer Zeit die alten akademischen Verbote und Regeln aus dem 19. Jahrhundert abstreifen, desto eifriger bemühen sie sich um die inneren und ewigen Gesetze der Kunst. In dieser tiefen Erkenntnis können wir getrost ihre Weiterentwickelung abwarten.

Die diesjährige Heerschau über Malerei und Plastik in Darmstadt bietet einen weit erfreulicheren Anblick, als seinerzeit die in Weimar 1906. Damals schrieb ich an anderer Stelle eine Philippika *gegen die Ausstellungswut, durch die der Künstlerbund sich mehr schaden als nützen würde.* Diesmal sind zwar auch noch einige Schwächen durch die Schranken einer milden Jury geschlüpft, doch der überwiegend frische Eindruck des Ganzen entschädigt reichlich dafür. Eine Ansammlung von fast 900 Bildern zu beschreiben, ist mißlich. Hier also nur wenige Hinweise. Werke wie Carl Bantzers Familienbild (Nr. 7), eine Sonnen-Symphonie von jubelnder Frische, lauter Lichtfreude, rein episch im erzählenden Ton, ohne flach anekdotisches »Genre«, herrlich komponiert, ohne komponiert zu erscheinen — oder Julius Bergmanns »Kühe im Waldbach«, feucht und frisch, malerisch breit, wundervoll im klingenden Farbenakkord, das sind Arbeiten, die jede Ausstellung auf ein höheres Niveau heben. Dafür enttäuschte mich Beckmann diesmal gründlich, weil er mit Wildheit kokettiert, an die er selbst nicht glaubt. Wenn wir manchen dieser jüngsten »Wilden« nach Wert einkauften und ihn zum Selbstschätzungspreis wieder verkaufen könnten, welch

glänzendes Geschäft! Was ich bisher von Beckmann sah, hat mich doch mehr und mehr überzeugt, daß ein Gramm Bescheidenheit und Selbsterkenntnis manchen jüngsten Künstlern wirklich fehlt. Mit einem Lot Selbstkritik könnte ein Zentner Arbeit erspart werden. Es grenzt an Unfug, was einer Jury heute alles zugemutet wird. Man spricht von der Notwendigkeit »juryfreier Ausstellungen«. Schön. Dann aber ist eine notwendige Voraussetzung die, daß man seine *Vor*jury zu Hause, im Atelier, in der eigenen Werkstatt beginnt. Täte das jeder, wären jurylose Ausstellungen vielleicht möglich. So wie jetzt die Dinge liegen, scheint mir das Verlangen geradezu lächerlich. Man dürfte, streng genommen, auch minderwertige Leistungen anerkannter Künstler nicht durchlassen, wie das aus Respekt vor dem »Namen« öfters vorkommt. In Darmstadt z. B. Heinrich Vogelers völlig ungenügenden Bilder Nr. 257 und 258 (»Porträt-Akt im Sonnenschein« und »Antikes Märchen«); beide sind so schwächlich und direkt schlecht, daß kein Kunstschüler damit durchkäme. Doch genug von diesem Negativen. Das Positive herrscht vor. Dazu gehört unter anderen Wilhelm Laages ausgezeichnetes Selbstbildnis und gleichwertig diesem E. Buchwald-Zinnwalds »Bildnis des Malers M. B.« (Martin Brandenburg?), zwei brillante Leistungen. Das sehr schlimme Porträt des Großherzogs von Hessen ziert leider die Mittelwand des Eingangssaales von Olbrichs herrlichem Ausstellungshaus und zeigt, daß dieser Fürst offenbar im Porträtsitzen gelernt hat — zu leiden ohne zu klagen. Dabei ist der Maler, der dies verbrach, ein feiner, liebenswürdiger Künstler, der schon Gutes geschaffen hat, wie z. B. in Darmstadt seine »Spielenden Kinder« oder in Hamburg auf der »Graphischen« sein Selbstbildnis beweisen. Wer wie Otto Sohn-Rethel für Anmut und Schönheit Gefühl besitzt, braucht sich ihrer nicht zu schämen, braucht nicht für einen Fürsten eine absichtlich gezwungene, eine gesucht ungeschickte Haltung zu wählen. Ernst Ludwig von Hessen ist für seine freundlich einnehmende Unbefangenheit im Verkehr bekannt. So unglücklich verkrümmt drückt er sich nicht in den Sessel, wie auf diesem Bilde. Liegt denn in der Wahl ungünstiger Zufälle das Genie der »Modernität«? dann wäre sie auf dem Holzwege.

Schmoll von Eisenwerth ist einer von den Wenigen, die Stilgefühl besitzen. Selbst eine nicht schöne Gestalt wird unter seinen Händen edel durch die vornehme Behandlung. »In der Laube« ist von dieser Art. Er greift dabei auch einen koloristisch neuen Akkord an. Das verschleiert Gedämpfte seiner früheren Art bricht bunter hervor in einem glitzernd perlmutterartigen Schimmer. Die Blumen im Glase, Hut und Kleid im Sommerlicht, gleichsam in beruhigend heimlicher Fülle des Juni, geben einen muschelhaften Glanz! Das ist malerische Kultur.

Der junge Weimarer Kunstschüler *Otto Höger*, ein Schüler Ludwigs von Hofmann, erhielt den Preis der Villa Romana. Für seine Leistung sicher wohlverdient. Dieser Schönheitskult des nackten Menschen in Licht und Sonne, der Högers Schauen befruchtet, paßt nach Toskana, was man in gleichem Maße von manchen bisherigen Preisträgern der Villa Romana-Stiftung nicht sagen kann. Diese Klingersche Idee wird erst darin ihren schönen Zweck erfüllen, wenn bei der Preisgebung, mehr als bisher, die individuelle Anlage der damit Bedachten berücksichtigt wird. Der diesjährige Preisträger hat sicher wohlbegründete Anwartschaft darauf. Sein etwas kühler, reiner Sinn mag in Italien einige Grad Temperatur-Erhöhung aufnehmen. Wieder zeigt sich hier der geborene Nordländer als der Schönheitsucher im arkadisch-klassischen Gefilde, wie wir das bei den Deutschen unserer Tiefebene so häufig finden.

Die Landschaft im allgemeinen scheint in den letzten Jahren, nach ihrer naturalistischen Ausbildung, mehr romantische Anwandlungen zu verspüren; auch im Figürlichen waltet freier die Phantasie. Selbst religiöse, katholische Stimmungen tauchen wieder auf, z. B. Adolf Hölzels »Anbetung«, Hugo Guggs »Madonna«, Karl Kaspars Pietà und »Christus und die Samariterin«. Robert Breyers Porträt eines jungen Offiziers ist in seiner »Feudalität« unübertrefflich und auch koloristisch hervorragend! Gut im Raum und ernst ist »Das schwarze Kleid« von J. von Bülow. Von den Anerkannten, den Stützen des Künstlerbundes Gutes zu sagen, ist überflüssig. Ich beschränke mich darauf, von den weniger Bekannten das Wesentliche hervorzuheben. So sehr ich Emil Nolde als Graphiker schätze, sowenig sagt mir als Malerei sein »Boot im Schilf« zu; nicht wegen seiner wilden Technik oder Untechnik, sondern deshalb, weil diese technische Wildheit mir nicht den Ausdruck dessen vermittelt, was sie vermitteln möchte. Vielleicht liegt der Fehler nur an mir. Ein gleiches gilt für die »Klippen von Livorno« von R. Pietsch. Was in irgend einer Hinsicht nicht fertig erscheint, oder doch nicht im Entwurf groß und geschlossen, das sollte wirklich unter Ausschluß der Öffentlichkeit bleiben. Es ist ganz unmöglich, dem kunstsinnigen Laien einen bescheidenen Maßstab für autoritative Kunstleistungen anzuerziehen, wenn den Künstlern selbst die Maßstäbe fehlen. Die Sezessionisten bespötteln, und mit gewissem Recht, die Öde und Inhaltslosigkeit gewisser akademischer Bilderausstellungen. An ihren eigenen Wänden sollten die Herren dann aber wenigstens der Schwäche, die sich als Kraftgenie gebärdet, nicht so breiten Raum lassen, wie das in diesem Jahre wieder in Berlin der Fall zu sein scheint. Und in Darmstadt zum Teil auch. Diesen Vorbehalt zugegeben, kann man sich den Künstlerbund-Ausstellungen in Darmstadt und in Hamburg rückhaltlos hingeben, mehr als ihren Vorgängerinnen. Mit dem künstlerischen Maßstabe wird man aber allmählich noch strenger werden müssen; es darf nur das Beste durchgelassen werden. Wir kommen sonst mehr und mehr dazu, eine Ausstellung von Bildern nach den Koryphäen zu beurteilen, wie bei Opern und Schauspielen nach den »Stars«. Wir aber brauchen jetzt nicht so sehr der Sterne, Meteore und Kometen, als vielmehr des *Firmaments*. Ein Sonnensystem brauchen wir, eine feste, klare Bahn und Umlaufszeit. Ein Tempo und einen Rhythmus, der mit dem Pulsschlag unseres Seins Takt hält. Wir brauchen in der Kunst wieder etwas Bestimmtes, etwas übereinstimmend Anerkanntes, in Tempo, Stil und Weltanschauung. Darmstadt zeigt eine Ausstellung von hohen Einzelleistungen. Damit ist uns allein nicht mehr gedient. Sollen die künftigen Künstlerbund-Ausstellungen uns dieses Hoffen erfüllen, so müssen sie mit wenigem mehr geben und nur vom Guten das Beste. *Wilhelm Schölermann.*

Wien. Albertina. Die reichen Schätze der Albertina regen immer wieder an, unter neuen Gesichtspunkten eine Auswahl zu treffen und in Form von internen Ausstellungen dem kunstfreundlichen Publikum Ausschnitte aus der Fülle vorzuführen. Die im Besitze der Sammlung befindlichen Blumenstudien Dürers gaben diesmal wohl den Anstoß, eine Ausstellung von Blumen, Pflanzen und Früchten zu veranstalten. Neben Dürers Pflanzenstudien, von denen nur das Veilchensträußchen von 1503, das große und das kleine Rasenstück genannt seien, erregen alte, auf Pergament gemalte Blumenstücke aus dem 17. Jahrhundert besonderes Interesse. Robert Nicolas und Maria Sibylla Merian vertreten diese Gruppe. Die Namen H. Hensterburgh, van Loo, Huysum und Hendriks sind als Repräsentanten holländischer Blumenmalerei zu nennen. Das

18. Jahrhundert ist durch Fruchtstücke von van Os, die Wiener Malerschule durch August Rokert, Wegmayr u. a. gebührend vertreten. R. Theers Miniaturkopie von Dürers Veilchensträußchen auf Elfenbein gemalt, verdient in der Gegenüberstellung von Original und Kopie besondere Beachtung. Als wertvollstes Stück Altwiener Blumenmalerei darf wohl M. M. Daffingers Orchideenstudie gelten; ein Kabinettstück liebevoller Naturbeobachtung. Eine Reihe modernerer Blumenstudien zeigt die geänderte, auf botanische Betrachtung gestellte Auffassung der Künstler.

Anton Reichel.

o **Elberfeld.** Die für dieses Jahr geplante große *Böcklin-Ausstellung* des Städtischen Museums, von der auch an dieser Stelle die Rede gewesen ist, wird leider nicht zustande kommen, da einer der Hauptaussteller seine Zusage wieder zurückgezogen hat.

Im Lesesal des **Berliner Kunstgewerbemuseums** sind während des Juni graphische und Bucharbeiten von *Marcus Behmer* ausgestellt.

Leipzig. Eine Ausstellung »**Moderne deutsche Graphik**« wird, einer Anregung des Leipziger Künstlervereins folgend, der Deutsche Buchgewerbeverein von Anfang Oktober bis Ende November d. J. im Deutschen Buchgewerbehaus veranstalten.

× **In der Ausstellung der Neuen Sezession** in Berlin sind die *Bilder-Attentate* an der Tagesordnung. Nachdem kürzlich ein rüder Patron mehrere Gemälde verhältnismäßig harmlos dadurch angegriffen hat, daß er sie anspuckte, ist jetzt Pechsteins Bild »Ein Weib« von einem unbekannten Täter mit einem dicken Nagel durchstochen worden.

Im **Landesgewerbemuseum in Stuttgart** ist eine **Ausstellung moderner deutscher Ehrenpreise und Ehrenurkunden** eröffnet worden. Abgesehen von einer Anzahl von Bismarckurkunden aus dem Museum in Schönhausen, die als historische Abteilung gelten können, und den Werken, die der König von Württemberg und Graf Zeppelin zur Verfügung gestellt haben, sind zahlreiche der hervorragendsten Künstler ganz Deutschlands auf der Ausstellung vertreten.

Sint-Lukas-Ausstellung in Amsterdam. Die diesjährige Frühlingsausstellung des Künstlervereins St. Lukas — die zwanzigste seit dem Bestehen — kann als besonders gelungen betrachtet werden, sie ist vor allem interessant durch die sehr zahlreichen Einsendungen der modernen Künstler, doch hat auch die ältere Richtung manch erfreuliches Werk beigesteuert; größere Kraft und Ursprünglichkeit ist unstreitig auf Seite der Jüngeren; ihre Erzeugnisse unterscheiden sich schon rein äußerlich von denen der Älteren durch die größeren Abmessungen, und dann durch ihre Vorliebe für lichte und starke Farben; die Art ihrer Behandlung ist mehr skizzenhaft andeutend als sorgsam ausführend; sie stammen alle mehr oder weniger direkt von den französischen Neo-Impressionisten ab. Aus der großen Menge der Kunstwerke — es sind beinahe 800 Nummern — kann ich natürlich nur eine kleine Anzahl hervorheben; ich will mit der älteren Richtung beginnen. — Recht hübsche Wirkungen erzielt F. Engel in seinen Kälberstudien, kleinen Sachen, die frisch in der Farbe und von Geschmack und einer guten Beobachtungsgabe zeugen. Angenehme Arbeiten sind die Landschaften von Bern. A. v. d. Beek, vielleicht nur ein wenig zu glatt und nicht ursprünglich genug. Ganz nett ist eine Abendstimmung von H. J. Wolter — vorn ein Fluß mit einer alten Steinbrücke, über die ein Bauer seine Rinder heimwärts treibt, jenseits ein kleines Städtchen mit roten Ziegeldächern, von einem hohen stumpfen Kirchturm überragt, und hohe Pappeln, durch die der sich rötlich färbende Abendhimmel durchschimmert. Recht hübsch ist ferner das frische Werkchen von Fr. Deutman, zwei kleine Mädchen vor einer Hecke stehend, »März« betitelt, in dem man wirklich etwas von dem Frühlingswehen zu spüren vermeint. Poortenaar, zwar ein jüngerer Künstler, doch in seiner Technik nicht modern, ist diesmal besser vertreten als im vorigen Jahre; es scheint, daß er für die Landschaft mehr Begabung hat als für das Porträt, womit er sich im vorigen Jahre präsentierte; seine Schiffe auf dem Kanal mit dem rötlichen Abendhimmel sind eine ganz gute Leistung; dagegen fällt sein Amsterdamer Straßenbild, der »Leidsche Plein« sehr ab; die vielen Pärchen junger Herren und Damen, die hier promenieren, geben dem Bild überdies für jemand, der die Örtlichkeit kennt, eine ganz falsche Note, da in Wirklichkeit dieser Platz von anderem Publikum belebt ist. — Beachtenswert sind einige Sachen von M. Schildt, so ein Bauer, der einen Topf mit dampfenden Kartoffeln zwischen seinen Knien haltend, sein Tischgebet verrichtet. Fräulein Ansingh hat diesmal neben ihren hübschen Puppenbildern ein ganz gutes kleines Porträt, eine sitzende Dame in weißem Sommerkleid, schwarzem Haar und schwarzen sprechenden Augen, sehr natürlich und lebendig. Sie ist viel vorteilhafter vertreten als ihre berühmtere Lehrerin, Therese Schwartze, die ihr sicherlich bedeutendes Talent heute leider ausschließlich in den Dienst der leer und süß lächelnden »Salondamen« stellt, die nur als Produkte der Hygiene, der Körperpflege und Toilettekünste Interesse erregen können. — Zwischen alter und neuer Technik bilden einen vermittelnden Übergang Künstler wie der Seemaler Breitenstein, die Landschafter Hart Nibbrig und Breeman und der unter deutschem Einfluß stehende J. W. van der Heide. Die Seestückchen von Breitenstein sind zuweilen recht wirkungsvoll, nur vielleicht in der Farbe manchmal zu stofflich. Sauber pointilliert, einfach und klar, nur etwas kalt ist eine Flußlandschaft von Co. Breman. Hart Nibbrig bringt in seinen Landstreichern, die ein Huhn erbeutet haben und diesen Fang triumphierend einem anderen Kameraden, einem zwergähnlichen Alten zeigen, gut das Groteske und zugleich Melancholische dieser traurigen Existenzen zum Ausdruck. Der in München lebende J. W. van der Heide zeigt in seinen kleinformatigen Pferdebildern die kräftige, aber zugleich etwas rohe Behandlung, wie sie vielen jüngeren deutschen Künstlern eigen ist. Nicht in seiner Technik, wohl aber in seiner Auffassung modern und ganz unholländisch ist der Symbolist und Romantiker Gust. van de Wall Perné; er gibt in einem »Sage« genannten Bild mit den drei Schiffen, die mit geschwellten Segeln in schneller Fahrt dem flachen Dünenstrand nahen, unter einem dunkeln niedrigen Wolkenhimmel, aus dem weiße Wolkenberge aufragen, eine ganz eindrucksvolle Vorstellung von dem Unheimlichen und Geheimnisvollen eines mittelalterlichen Abenteuerzuges; etwas Unheilschwangeres liegt hier in der Luft; und es sieht aus, als ob der kleine Fichtenwald hinten am Strand vor den Schiffen die Flucht ergreifen wollte; van de Wall Perné stellt die Natur hier so dar, wie sie sich in der lebhaften Phantasie solcher mittelalterlicher Seeleute spiegeln konnte, als menschlich mitfühlend, mitwissend und voraussehend.

Unter den hier vertretenen jüngeren Künstlern ist wohl Piet Mondriaan — nicht zu verwechseln mit seinem ebenfalls malenden, aber belanglosen Onkel Frits Mondriaan — der bedeutendste; er nimmt unter ihnen eine ganz besondere Stellung ein; es ist kaum möglich, ihn unter einer bestimmten Richtung stofflicher oder technischer Art unterzubringen; vielleicht ist er in seiner jetzigen Periode etwas abhängig von van Gogh und Toorop. Er ist ein Maler des Lichtes, des vollen blendenden Tageslichtes,

starkes Gelb, Rot und Violett sind die vorherrschenden Farben bei ihm, sowohl bei seinen Landschaften, deren Motive er, wie auch Toorop, in den letzten Jahren in Zeeland sucht, als auch bei seinen Figurenbildern; doch strebt er hierbei, vielleicht unbewußt, nach dekorativen Wirkungen. Es ist ihm nicht um eine bis ins Detail treue Wiedergabe des äußeren Scheins der Dinge zu tun, sondern er will ihr innerstes Wesen in zusammenfassender, nur die Haupt-Farben und -Linien berücksichtigender Technik zur Darstellung bringen; er verändert die Natur, kann man sagen; der bloße Eindruck, die Impression, die die darnach genannten Impressionisten festhalten wollten, steigert sich bei ihm infolge seines starken Subjektivismus und infolge einer theosophisch-mystischen Naturauffassung zu einer Art Vision; er verliert sich in anschauendem Starren so sehr in die Dinge, die er darstellen will, er gibt sich ihnen mit einer solchen Intensität hin, daß sie durch die Kraft seiner Betrachtung einen ganz neuen Aspekt gewinnen, von ungewohnten Farbenströmen gleichsam umflossen; wie bei Mosaikarbeiten ist auf seinen Bildern Farbenfleck an Farbenfleck gesetzt. Erstaunlich ist die Fülle von Licht, die einem aus seinen Werken entgegenschlägt, so daß man im ersten Moment ganz geblendet steht. Sein Prinzip hat ihn zuweilen vielleicht zu einigen Übertreibungen verführt, wodurch das Ganze dann an einer gewissen Undeutlichkeit und Unerkennbarkeit leidet, wie z. B. die in grellem Sonnenlicht flimmernde kahle Dünenlandschaft. Meisterwerke sind nun seine Blumenstücke, hier hat er wirklich erreicht, was ihm vorschwebte; sein blühender roter Rhododendronbusch z. B. ist ein Werk von einer Tiefe und Wärme der Farbe und einem, man möchte sagen, seelischen Leben erfüllt, die bewundernswert sind. Etwas japanisch mutet eine »Abend« genannte Landschaft an, in der ein im Vordergrund stehender einsamer Baum mit kahlem ausgebreitetem Geäst dominiert; der Grund ist hier von einem märchenhaften Blau, der Stamm schillert in Rot und Blau; man denkt an den Entwurf für ein Glasfenster; in großartiger Weise ist hier die Wirklichkeit stilisiert. Auch der Kopf des Zeeländer Bauernmädchens ist besonders durch die eigentümlich leuchtenden Augen ein sehr suggestives Werk; dasselbe gilt von einem in Kohle ausgeführten Mädchenkopf, der überdies durch die Festigkeit und Treffsicherheit der Zeichnung überrascht. Seine Ansichten des Domburger Kirchturmes sind durch das unruhige Flimmern des blendenden Sonnenlichtes sehr bedeutsame Lichtstudien. — Während man bei Mondriaans Arbeiten stets das Ringen mit seinem Stoff herauszufühlen glaubt, hat man bei dem sehr talentvollen Jan Sluyters die Empfindung, daß ihm das Schaffen sehr leicht von statten geht; der Bau seiner Landschaften ist stets auf den ersten Blick einleuchtend, die Farben sind wohl stark, aber nie ungewöhnlich, auch die Raumwirkung ist stets derart, daß einem die Entfernung der Dinge voneinander sofort deutlich ist; man fühlt den Raum, der vor und hinter den Dingen liegt. Seine Brabanter Dorfstraße in Rot und Lila ist ein kräftiges, gesundes Werk, frisch und voll Luft ist seine Schneelandschaft, fein, ja zart in der Farbe ist das Amstelufer mit den bläulich-schimmernden kahlen Bäumen davor. Auch sein Brabanter Bauer lebt, und die leicht mit Wasserfarbe angelegte Zeichnung des schlafenden kleinen Kindes ist bemerkenswert durch die ausdrucksvolle Linienführung. Um Mondriaan und Sluyters gruppieren sich eine Reihe jüngerer Künstler, von denen der noch sehr junge J. Weyand sicher einer der vielversprechendsten ist; das Brustbild seiner Mutter, einer Dame mit geisterhaft-bleichem Gesicht und müdem, etwas leidendem Ausdruck, dünnen blassen Lippen, mit schwarzem Haar und in schwarzem Kleid, auf lichtem blauem Grund, ist durch das sichere Erfassen einer menschlichen Individualität, durch seinen psychischen Gehalt ein wirklich bedeutendes Werk; was nur so wenigen Porträts gelingt, daß sie einem das tiefste Wesen des Menschen erschließen, daß einem die Persönlichkeit so vertraut vorkommt, als ob man lange Jahre mit ihr gelebt hatte, das ist hier erreicht, und mit wie einfachen Mitteln, mit wie wenig Strichen; die Farbe ist hier mehr Akzidenz. Ganz koloristisch empfunden ist dagegen sein Kornfeld mit einem mähenden Mann und aufgeschichteten Garbenhaufen, das stark an van Gogh erinnert. — Der feinen, mitfühlenden Wiedergabe des Seelischen, nicht der technischen Seite wegen, die durchaus konventionell ist, gehört noch hierher eine Arbeit von Jan Heyse, eine junge Mutter mit Kind; nachdenklich-versonnen ist das zarte, schmale Profil der Mutter, etwas ängstlich das Köpfchen des kleinen Kindes; das Werk zeichnet sich durch große Innigkeit und Natürlichkeit aus, die Zeichnung ist fein und sicher. Bemerkenswert durch den geistigen Ausdruck und in der Technik modern ist das am Fenster sitzende Mädchen, das mit der höchsten Andacht sein Tischgebet spricht, von Fräulein Gori. Eine andere Dame, ein Fräulein van Heemskerk van Beest ist neben anderen Arbeiten durch einen sehr charakteristischen Bauernkopf vertreten, eine Freilichtstudie, die sie »Sommer« nennt. Von den jüngeren revolutionären Talenten verdienen ferner noch die Landschafter Colnot und Gestel Erwähnung.

In ihrer Technik modern, doch fast ausschließlich Figurenmaler ist eine andere Gruppe, die durch Maks, van Raalte und Monnickendam repräsentiert wird; die Natur dient hier nur als Staffage, besonders bei Maks wird sie ganz als Nebensache behandelt, obwohl er seine Figuren gern im Freien darstellt, zu einer kleinen Gartengesellschaft vereinigt. Bewegung, Haltung und Ausdruck ist sehr natürlich und lebendig, und die flüchtigen Spiegelungen des Tageslichtes, die sich auf den Gesichtern und den hellen Kleidern der Damen mit den grünlichen Reflexen des Laubes vereinigen, sind mit sicherer Hand festgehalten; doch ist der Hintergrund im allgemeinen etwas flach und es fehlt den Sachen daher oft an der räumlichen Tiefe. Sehr wirkungsvoll ist das spanische Tänzerpaar auf der Variétébühne. Das Repertoire von Maks ist etwas beschränkt und er arbeitet zu sehr auf den bloßen Effekt. Van Raalte hat vor Maks vielleicht das feinere Farbengefühl voraus, seine stehende Dame im Freien, in dunkellila Kleid vor grünem Hintergrund, ein lebensgroßes Bildnis, wirkt neben ähnlichen Bildern von Maks in der Farbe gedämpfter, seine Malweise ist weniger kühn, er betont mehr die Linie, er bedient sich daher zuweilen auch der Wasserfarben; sein Aquarell: eine Dame in eleganter Abendtoilette in einer Theaterloge — sie trägt einen großen Hut und lange weiße Handschuhe, ihr rechter Arm ruht auf der weißen Stuhllehne, mit der Linken hält sie das gestielte Perlmutterglas — ist wohl sein delikatestes Werk; pikant wirkt hier das zarte Lila ihres Kostüms neben dem roten Hintergrund. In seiner Kaffeehausszene sind nicht alle Figuren in gleicher Weise gelungen. — Monnickendam ist in seiner Bacchantenszene etwas roh, doch ist das ausgelassene Lachen auf den gesunden Gesichtern — es sind ein Mann, eine Frau und ein Kind, nur bis zur Brust sichtbar — voll Leben; besser ist die andere Arbeit von ihm: zwei Damen an einem Ausflugsort im Freien sitzend. — Interessant sind ferner die Skizzen von C. Huidekoper, einem Neuling; mit ein paar Pinselstrichen wird hier der Eindruck des Momentanen und Flüchtigen, etwa einer im Freien außerhalb der Stadt Matchiche tanzenden Gruppe gut wiedergegeben, auch der idiotische sitzende Junge mit dem traurig-stumpfen Blick und der müden Haltung ist sehr expressiv. Verrät sich bei Huidekoper deutlich sein jugendliches Temperament,

so zeigt ein anderer Anfänger H. Lugt von Jugendlichkeit und Neuerungssucht sonderbarerweise keine Spur, sein Porträt eines älteren Herrn ist eine fleißige und sorgfältige Arbeit, in der Technik ganz akademisch, etwas an J. Veth erinnernd, und doch lebensvoll.

Von der holländischen Bildhauerkunst, die im allgemeinen bedeutungslos ist, verdient diesmal doch einiges erwähnt zu werden, so der nackte sitzende Junge von Fräulein Th. van Hall, in dem viel Ausdruck liegt, ein ehrliches Werk von großer Schlichtheit und Natürlichkeit, und die kleine Holzfigur eines bildschnitzenden Mädchens von Typke Visser, die entschieden von Talent zeugt. *M. D. H.*

SAMMLUNGEN

+ **Zur Neuordnung der Alten Pinakothek in München.** Seit einigen Wochen sind die zwei Säle mit nördlichem Seitenlicht (Altniederländer- und Franzosensaal), nachdem sie längere Zeit wegen Umbaues geschlossen waren, dem allgemeinen Besuch wieder geöffnet worden. Wohl die wenigsten Menschen werden geahnt haben, daß diese Räume ursprünglich drei Fenster hatten, von denen die nach Ost und West gehenden nur verdeckt waren. Nun hat Geheimrat von Tschudi diese Lichtquellen wieder frei machen lassen, dafür aber die Nordfenster durch eine eingezogene Wand, die gleichzeitig einen Raum für die Utensilien der Kopisten schafft, ausgeschaltet. Die beiden Säle sind infolgedessen etwas kleiner geworden, haben aber an Helligkeit außerordentlich gewonnen. Nur hätte man mit der eingezogenen Wand ein wenig mehr von den Fenstern abrücken sollen, da die an ihr hängenden Bilder nun von den Lichtstrahlen in einem zu spitzen Winkel getroffen werden, was sich bei den die Mitte der Wand einnehmenden Bildern etwas unangenehm bemerkbar macht. Sehr gut gehängt ist der französische Saal, bei dessen Betreten man sofort durch den pompösen Goudreaux (Kurfürst Karl Philipp von der Pfalz) gefangen genommen wird, von dem dann der Blick auf die zu seinen Seiten hängenden wundervollen Landschaften Claude Lorrains und die beiden Familienbilder de Marées schweift. In zweiter Reihe hängen zwei Schlachtenbilder Courtois'. Die übrigen Bilder französischer Schule sind in geschmackvoller und wirksamer Weise auf die anderen Wände verteilt. Nicht so gut wirkt der Saal der Niederländer. Die Hängung der Hauptwand mit Rogers Dreikönigsaltar als Kulminationspunkt in der Mitte, zur Seite die Coxieschen Kopien nach Hub. v. Eyck, als schließende links die Tafeln der Dünwegges übereinander, rechts die Anbetung der Könige von Gerard David und in der zweiten Reihe die Verkündigung von Alb. Bouts, über dem Roger die Altarbilder Pierre des Mares, will mir nicht ganz glücklich scheinen. Vielleicht wäre es tunlicher gewesen, Rogers Lucas-Madonna, die jetzt in der Ecke hängt, in die Mitte der Wand und zu ihren Seiten den Dreikönigsaltar zu setzen, sowie den Altar des Meisters vom Tode Mariä, der, ebenso wie der Bartolomäusmeister, noch an seinem alten Platz hängt, dessen Flügelrückseiten jetzt aber nicht mehr besichtigt werden können. Eine sehr geschmackvolle Anordnung hat das vor dem besprochenen Niederländersaal liegende Kabinett mit Kölner Malern (hauptsächlich Lochner und seine Schule) erfahren. Als Neuerung ist auch zu erwähnen, daß die auf der Südseite gelegene, von Schülern Cornelius' nach dessen Entwürfen mit Fresken geschmückte Loggia der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

o **Köln.** Der Kölnische Museumsverein hat für das Wallraf-Richartz-Museum die Bronzegruppe »Ziegen« von *August Gaul* erworben.

Die **städtische Gemäldesammlung in Reichenberg i. B.** erhielt ein Werk von Karl Langhammer-Berlin als Geschenk eines Berliner Kunstfreundes. Es ist das Gemälde »Feierabend«, das dem Künstler seinerzeit in München die Goldene Medaille einbrachte.

Das **Metropolitan Museum of Art in New York** hat Rubens' »Europäer Wolf und Fuchs jagend« für 40000 Mark angekauft. Das Gemälde war früher in der Ashburton-Sammlung und ist durch John Smith, dem Verfasser des »Catalogue Raisonné« nach England gebracht worden.

VERMISCHTES

Zur Errichtung eines **Kunstausstellungsgebäudes in Stuttgart,** das für das dortige Kunstleben von größter Bedeutung wird, hat die württembergische Regierung dem Präsidium der württembergischen Zweiten Kammer einen Nachtrag zum Finanzgesetz zugehen lassen, der 200000 M. als Staatsbeitrag fordert. Das Gebäude soll auf dem leerstehenden alten Theaterplatz errichtet und mit den Bauarbeiten bereits in diesem Herbst begonnen werden.

× **Die Kunstdeputation der Stadt Berlin** gedachte in ihrer letzten Sitzung zunächst ihres dahingeschiedenen Mitgliedes Prof. Franz Skarbina. Sie beschloß weiterhin den Ankauf mehrerer Kunstwerke; darunter befindet sich eine große Bronzefigur »Diana« von *Constantin Starck*, die im alten Botanischen Garten aufgestellt werden soll, sowie das Porträt des verstorbenen Geh. Medizinalrates Prof. von Renvers von *Konrad Dielitz* (zurzeit auf der Großen Kunstausstellung). Sodann wählte die Kunstdeputation die Preisrichter für die auf den beiden großen Berliner Sommerausstellungen zu verteilenden städtischen Preise, für die außerdem noch seitens der Künstler selbst ein Preisgericht eingesetzt worden ist. Es wurden gewählt: für die Große Berliner Kunstausstellung außer dem Vorsitzenden Oberbürgermeister Kirschner die Herren Baurat Körte, Dr. Paul Nathan, und als Stellvertreter Baurat Stapf, für die Ausstellung der Sezession Bürgermeister Dr. Reicke, Geh. Baurat Kyllmann und als Stellvertreter Baurat Prof. Cremer.

Die **Porzellan-Manufaktur in Meißen** hat das Jubiläum ihres 200jährigen Bestehens feiern können. Bis zum Jahre 1863 war sie in der Albrechtsburg untergebracht, erst dann siedelte sie in ein neues Fabrikgebäude über.

× Der **Wilmersdorfer Magistrat** hat ein Werk des verstorbenen Bildhauers *K. von Uechtritz:* »Gänseliesel«, angekauft, das auf dem Nikolsburger Platz Aufstellung finden soll.

Bemerkenswert ist, wie sich die deutsche Presse in der Affäre **Greig-Rokeby-Venus** verhalten hat. Bekanntlich hat vor einigen Jahren die englische Nation für fast anderthalb Millionen die berühmte Rokeby-Venus des Velazquez angekauft. Kürzlich behauptete nun ein Mr. Greig, auf dem Bilde die Signatur des Schwiegersohnes von Velazquez, del Mazo, entdeckt zu haben. Natürlich gab es große Aufregung in der englischen Presse, und wie das im Publikum mal zu gehen pflegt, war man mit dem Urteil schnell fertig. Trotzdem diese Affäre nach der Florageschichte passierte, konnte man in der deutschen Presse nicht eine Spur von Schadenfreude oder Sensationssucht entdecken, eine Tatsache, die man sich jenseits des Kanals merken sollte. Nun hat sich die Sache jedoch gelegt, denn die Sachverständigen-Kommission hat gezeigt, daß, was Mr. Greig für Signatur hielt, nichts anderes als ein Sprung in der Firnißschicht ist; er hat das Bild nämlich nie ohne Glas gesehen. Übrigens gibt es wenige Meisterwerke, die eine so gut beglaubigte Vergangenheit haben, wie die

Velazquezsche Venus. Schon dreißig Jahre nach dem Tode des Künstlers wird sie in einem spanischen Inventar als sein Werk erwähnt. *B.*

FORSCHUNGEN

Ein **Madonnenbild** von der Hand **Domenico Venezianos** befindet sich bislang unerkannt im **Museum** zu **Marseille** (Saal I, o. defin. Nr.). Es ist ein ausgesprochenes Hochbild von größeren Dimensionen und stellt die Madonna mit Kind in throno umgeben von Engeln dar. Die Beziehungen zu dem Fresko ehemals am Canto de' Carnesecchi in der Formengebung, wie zu dem großen Tafelbilde in den Uffizien in den Farben: hellgrün und carmoisin, sind so evident, daß nur eine Taufe auf den genannten Frührenaissancemaler gerechtfertigt erscheint. Da zudem ein Studium nach den Werken der Gaddi zutage tritt, so gewinnt das Bild für den Entwicklungsgang Domenicos erhöhtes Interesse. Im besonderen aber ist es noch für die Malereien der Assunta-Kapelle im Dom zu Prato, welche von Schmarsow für Domenico Veneziano in Anspruch genommen wurden, von Bedeutung, in dem die Formengebung vor allem der im Profil gezeigten Engel enge Verwandtschaft mit diesen Fresken aufweist. So bildet das Stück in Marseille ein Bindeglied zwischen den Malereien am Canto de' Carnesecchi und den Pratenser Wandgemälden, wie dem Uffizienbilde. Die vage Fassung der Perspektive auch noch am spätgotischen Thron und der Formen verbunden mit einer summarischen Grobheit, die später aus den Werken Domenicos mehr und mehr weicht, lassen das Bild in die Frühzeit des Künstlers, etwa die dreißiger Jahre des 15. Jahrhunderts einreihen.

F. Witting.

LITERATUR

Karl Schaefer, *Von deutscher Kunst.* Gesammelte Aufsätze und nachgelassene Schriften. Berlin, W. Ernst und Sohn. 1910.

Die vielen Schüler und Freunde Schaefers werden die Sammlung seiner kleineren Schriften in einem stattlichen Bande von 477 Seiten freudig begrüßen. Der Fernerstehende hingegen, für den das Werk nicht den Stempel der Erinnerungsgabe trägt, kann ein Bedenken bezüglich der Anordnung und Auswahl des Materiales nicht unterdrücken. Die Anordnung nach der Entstehungszeit ist äußerlich und verwirrend. Wollte man das biographische Moment betonen, so hätte es genügt, jedem Titel das Entstehungsjahr des Aufsatzes anzufügen. Das richtige wäre gewesen, innerlich zusammengehörige Themata zu vereinigen, zum mindesten doch die kunsthistorischen Abhandlungen von den Erläuterungen zu eigenen Werken Schaefers, sowie sonstigen Gutachten und Referaten über moderne Kunst zu trennen, tunlichst durch eine Ausgabe in zwei einzeln käuflichen Bänden. Hierbei mag unerörtert bleiben, ob die Beschränkung auf die wichtigeren historischen Aufsätze nicht vollauf genügt hätte. Diese teilen zwar das Schicksal fast aller Architektenabhandlungen, stark subjektiv gefärbt zu sein; indes enthalten viele von ihnen so wertvolles Material, auch an Abbildungen, daß ihr Neudruck berechtigt erscheinen muß. Das gilt z. B. für die Aufsätze über Geschichte und Technik der Glasmalerei, über den Spitzbogen, den Vortrag über das deutsche Haus, die inventarisatorischen Arbeiten über Nordhausen, die Wiesenkirche in Soest, Idensen, die Klosterkirche in Jerichow, Münchenlohra und Jung St. Peter in Straßburg, auch die gründlichen Gutachten über die Marburger Bauten. Diese Arbeiten behalten dauernd Wert. Die den eigenen Werken Schaefers und den seinem Geschmacke entsprechenden neueren Kunstschöpfungen anderer gewidmeten Abhandlungen hingegen bilden für unser heutiges Empfinden nur Material zur Psychologie der »Gegenbeispiele«. Das gleiche gilt für die Einleitung von A. Steinmetz, die getreu der Lehre Schaefers das Heil für die moderne Baukunst noch unentwegt in der Nachahmung alter Bauformen sieht.

Baum.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 31. 1. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE PARISER SALONS

In der Société nationale nimmt Gaston Latouche wie im Vorjahre den Mittelpunkt ein, heuer noch mehr als vor einem Jahre, weil inzwischen der als Maler herzlich unbedeutende, als Dekorator und Arrangeur des Salons dagegen wichtige Guillaume Dubufe gestorben ist und nunmehr Latouche die innere Einrichtung übernommen hat. Dadurch hat sich wenig oder nichts geändert, und nach wie vor sieht es in den Pariser Ausstellungen wie in Bildermagazinen der Kunsthändler aus, wenn auch einige wenige Räume das Bestreben nach Herstellung eines harmonischen Ensembles verraten.

Gaston Latouche scheint allmählich zum offiziellen dekorativen Maler der Republik zu werden, und zu dieser Wahl kann man den Behörden nur Glück wünschen. Schon vor vier Jahren zeigte er ein ausgezeichnetes Ensemble dekorativer Malereien, die für das Elysée bestimmt waren, und vor drei Jahren folgten drei oder vier herrliche Wandgemälde für das Ackerbauministerium, und jetzt ist es der Justizminister, dessen Palais von Latouche ausgeschmückt wird. Das schönste bei diesen offiziellen Aufträgen ist, daß man dem Künstler durchaus freie Wahl bei der Wahl seiner Themen läßt. Mancher könnte zwar finden, daß die liebestollen Faune, die mit modern gekleideten Damen an den Ufern schwanenbelebter Teiche inmitten barocker Parkanlagen sich erlustigen, weder mit Ackerbau noch mit Justiz noch mit den Regierungssorgen des Präsidenten der Republik etwas zu tun haben, und ein solcher Nörgler hätte ohne jeden Zweifel auch sehr recht, aber um wieviel anmutiger, graziöser und schöner wird diese Dekoration die Empfangssäle der Ministerien und des Elyséepalastes schmücken, als irgend eine schulmeisterlich ausgedachte und vorgeschriebene Darstellung der Dame Justitia mit der Wage in der Hand, der Ceres mit ihren Garben oder etwa des weisen Numa Pompilius im Zwiegespräch mit der noch weiseren Egeria. Gaston Latouche, der in St. Cloud wohnt und sich dort und in Versailles in die Formen des französischen Barocks verliebt hat, also daß es für ihn kein anderes Elysium gibt als die Zauberwelt dieser verträumten Schlösser und Gärten, würde wahrscheinlich eine solche Schulaufgabe nur widerwillig und mittelmäßig lösen, wohingegen er die Sachen, die ihm wirklich liegen, mit einer Glut der Farbe, einem Reize der Ideen, einer Anmut der Formen darstellt, wie das kein zweiter lebender Maler vermöchte. Diese Belebungen der alten Schlösser und Parke aus der Zeit des Sonnenkönigs gehören mit zum allerschönsten und vollkommensten, was die dekorative Malerei Frankreichs seit Watteau geschaffen hat. Es ist wahr, daß die goldenen und orangeroten Töne, die der Künstler besonders liebt, mitunter etwas gar zu stark brausen, aber das ist wohl nur im Salon selbst der Fall, wo andere, auch sehr gute Bilder in ganz anderer und der Wirklichkeit mehr entsprechender Tonalität, wie heuer die im freien Garten sich abspielende Kinderszene von Martha Stettler, uns aus der Traumfarbenwelt Latouches herausreißen. Ein weiter Raum dagegen, der an allen verfügbaren Wänden nur von diesen Gemälden bedeckt ist, muß warm, reich, harmonisch und doch zugleich zauberhaft fremd und herrlich wirken.

Von dieser reichen Farbenpracht kommend, erscheinen uns die Bilder, die Maurice Denis ausstellt, gar dürftig und arm in den Formen wie in der Farbe. In seinem Bestreben, den Bruder Angelico von Fiesole zu erreichen und uns einen solchen Klosterheiligen in unsere Zeit zu bringen, gelingt es Maurice Denis nur, die natürliche und, eben weil sie natürlich ist, zu Herzen gehende Einfalt des seligen Malers in eine gesuchte und gekünstelte Armseligkeit zu verwandeln, die man auch einfältig nennen mag, aber nicht im nämlichen Sinne wie die Kunst des Mönches von Fiesole. Als Gegensatz zu dem uns umgebenden, dem arglosen Einsiedlerdasein so schroff widerstehenden Leben mag diese blutlose Malerei wohl interessieren, aber es fehlt ihr der kräftige Lebenssaft, der allein zu wahrem Blühen und Gedeihen helfen kann. Schon Puvis de Chavannes verzichtete etwas allzusehr auf Kraft und Saft, auf Leben und Blut, aber er entschädigte durch den überirdischen Adel, durch die wundersame Harmonie, welche in hoher Poesie seine Gestalten und die umgebende Landschaft zusammenschloß. Wie bei Angelico lebte man bei Puvis in einer weltentrückten Traumwelt, an der nichts gekünstelt, sondern alles echt und wahr empfunden war. Eben das nämliche läßt sich auch von der dekorativen Poesie Latouches sagen, und das gleiche gilt von den Fresken des Hans von Marées in Neapel, von Besnard und Böcklin. Bei Denis sieht man wohl, daß er uns in solche hehre Welt versetzen möchte, aber es gelingt ihm schlecht oder gar nicht, weil wir allenthalben das Studium und die Kunst be-

merken: die sauren Schweißtropfen, die jedes Kunstwerk ungenießbar machen.

Ein tüchtiger, aber freilich etwas hausbackener dekorativer Maler ist Victor Koos, der einen recht handfesten Musikerolymp als Plafond eines Konzertsaales gemalt hat: man sieht da Wagner, Berlioz, Schumann, Beethoven, Mozart und andere zwischen bedeutungsvollen griechischen Tempeln wandeln und sich unterhalten. Nur ein Teil davon ist ausgestellt, aber das genügt, um einzusehen, daß die Besitzer dieses Konzertsaales ehrlich bedient werden, ohne daß wir sie beneiden müßten. François Thévenot hat einen recht unglücklichen Auftrag erhalten, und an seinem wie am Beispiele Latouches kann man sehen, wie sehr es darauf ankommt, daß dem Künstler freie Hand gelassen werde. Denn auch Latouche hätte mit der Aufgabe, die man Thévenot stellte, nichts anfangen können. Thévenot ist ein ausgezeichneter, lange nicht genug geschätzter Maler, der nicht nur im Pastell an der Spitze der Pariser Künstler steht, sondern auch im Porträtfach, als Illustrator und endlich als dekorativer Maler ganz Vorzügliches leistet oder vielmehr leisten könnte, wenn er nur einmal einen wirklich schönen monumentalen Auftrag erhielte. Nun hat der Staat endlich an ihn gedacht und bestellt bei ihm die Ankunft des Luftschiffers Blériot an der englischen Küste, wo ihm inmitten der Uferhügel ein französischer Zeitungsberichterstatter entgegeneilt und begrüßend die Trikolore schwenkt. Aus einem solchen Thema hätte auch der tüchtigste Meister wenig mehr als eine riesengroße Zeitungsillustration machen können. Der französische Staat, der bei dem Künstler überlassener Wahl des Themas von Thévenot ein Meisterwerk bekommen hätte, wird nun Mühe haben, einen Platz aufzufinden, wo man diese große Illustration unterbringen kann, ohne jemand damit zu ärgern. Und man muß Thévenot bedauern, daß ihm jetzt, wo er endlich einen großen Auftrag erhielt, die Arbeit durch das elende Sujet verdorben wurde.

An ausgezeichneten Bildnissen ist kein Mangel, und an der Spitze wäre wohl wiederum La Gandara zu nennen, an dessen luft- und lebloser Art man gewiß allerlei auszusetzen finden kann, der aber doch ein durch seine vornehme Auffassung, seine aparte Tonalität und seine distinguirte Zeichnung weit hervorragender Künstler bleibt. Die vornehmen Damen, die ihr Porträt malen lassen, können wirklich kaum einen besseren Hofmaler finden als diesen spanischen Pariser, der die modernen Probiermamsellen mit einem Adel umhüllt, der direkt von Velasquez herstammt. Auf jeden Fall sind mir bei aller ihrer mumienhaften Leblosigkeit die Gestalten La Gandaras bedeutend lieber als die seines Nebenbuhlers, des italienischen Parisers Boldini, so bewundernswürdig dessen Virtuosität auch sein mag. Boldini ist sozusagen der Seiltänzer der Malerei, und sein Pinsel führt einen abenteuerlichen Tanz auf der Leinwand aus. Alles tanzt und hüpft, nicht nur die Fuß- und Fingerspitzen, die Kleider und die Augen des Modells, sondern auch die Möbel und der Fußboden. Man mag sich zu dieser Akrobatenkunst stellen wie man will, sicher ist, daß das so leicht keiner nachmacht, und daß wirklich ein außerordentliches Können dazu gehört, um solche Sarabanden hinzuknallen.

Nun könnte man noch von Lucien Simon und Cottet, von Aman-Jean, Raffaelli, Castelucho, Besnard und fünfzig anderen tüchtigen Künstlern reden, die mit trefflichen Arbeiten vertreten sind, aber wozu? Alle diese Leute sind uns bekannt und zeigen seit Jahren gute, den heurigen in Qualität und Eigenart entsprechende Arbeiten, und wenn man auf sie eingehen wollte, müßte man ein dickes Buch vollschreiben oder vielmehr mehrere Bände, sintemalen der Katalog allein schon einen stattlichen Band füllt.

Der Ordnung halber sei auch noch die Sonderausstellung von Jaques Emile Blanche erwähnt, obgleich sie beträchtlich hinter den Erwartungen zurückbleibt, die man an den Namen dieses tüchtigen Porträtisten zu knüpfen pflegt. Auch dem verstorbenen Maler Guillaume Dubufe hat man einen Saal eingeräumt. In der Skulptur ist der bogenspannende Herkules von Bourdelle die hervorragendste Arbeit. Der Rodin des nämlichen Künstlers übertreibt das Charakteristische so stark, daß die Arbeit schon fast zur Karikatur wird, ähnlich wie dies auch bei dem Balzac Rodins der Fall war.

Nebenan bei den Artistes français kann man sich das Wort des alten Spötters Degas nicht aus dem Sinn schlagen: da ist mehr, also ist es schlechter. Bei den Artistes français ist wirklich zu viel Kunst, zu viele Bilder, zu viele Skulpturen. Alle Denkmäler der Welt, so weit diese von Paris beherrscht und beeinflußt wird, werden hier ausgestellt, und man kann hier in Gips sehen, was nachher in Bronze oder Marmor in Boston, Bukarest, Kairo oder Buenos Aires aufgestellt wird. Und da schon in Frankreich selbst viel zu viele langweilige Statuen errichtet werden, so ist es unerträglich, nun auch noch alle die für Amerika und die östlichen Mittelmeerländer bestimmten monumentalen Langweiligkeiten hier in Reih und Glied zu erblicken. Hinter dieser Armee mag wohl auch die eine oder andere gute Arbeit verborgen sein, aber es ist mir keine als besonders nennenswert aufgefallen.

Und beinahe ebenso geht es dem nach hervorragenden oder epochemachenden oder doch irgendwie neuen und originalen Arbeiten fahndenden Besucher in der Abteilung der Malerei. Dieser Salon ist wirklich der Salon der Anekdote, der im kolossalen Maßstab ausgeführten Illustrationen, des gemalten faitdivers. Daß die allermeisten dieser Sachen mit honetter Kunstfertigkeit ausgeführt sind, nützt uns auch nicht viel, im Gegenteil sehnt man sich ein wenig nach den Tollheiten der Unabhängigen zurück, angesichts dieser wohlanständigen, zahlungsfähigen und guterlernten Gesellentüchtigkeit. Staunen muß man über die Nordamerikaner, die doch eine ganze Reihe trefflicher Maler haben und nun bei Jean Paul Laurens ein riesengroßes Wandgemälde bestellen, worauf die Übergabe von Yorktown in einem Stile zu sehen ist, den man nicht anders als den Zinnsoldatenstil nennen kann. Laurens, der ganz tüchtige akademische Arbeiten für das Pantheon, das Pariser Stadthaus und

andere öffentliche Orte geliefert hat, zeigt sich in dieser Malerei matter und blutleerer, als man es von seinen Jahren erwarten sollte. Er hat allerdings deren 72, aber da ist der einundneunzigjährige Harpignies, der immer noch Landschaften malt, die man mit wahrem Vergnügen anschaut, also daß man sich der Hoffnung hingibt, Harpignies werde Tizian nicht nur im Alter, sondern auch in der Erhaltung seiner künstlerischen Kraft einholen. Detaille, dem Laurens mit diesem großen Gemälde ins Handwerk pfuscht, hat auch zwei Riesenbilder ausgestellt, und neben der Arbeit von Laurens sehen sie wahrlich recht gut aus, beinahe lebendig, soweit Zinnsoldaten eben lebendig aussehen können.

Ich würde gerne irgend etwas aus diesem Salon nennen, was geeignet wäre, das Interesse weiterer Kunstkreise festzuhalten, aber wenn ich die Notizen anschaue, die ich mir in meinen Katalog gemacht habe, finde ich nichts, was die behagliche Höhe der Mittelgebirge hoch genug überragte, um als auffallender Gipfel bezeichnet werden zu können. Vielleicht, ja gewiß, ist daran schuld, daß alles in diesem Salon auf einer gewissen Höhe steht. Alles ist durch eine tüchtige Schule gegangen, und alle diese Leute haben ein achtbares Talent. Viele von den hier ausgestellten Sachen würden vermutlich als hohe Alpengipfel auffallen, wenn sie zum Beispiel bei den Unabhängigen ausgestellt wären. Denn schließlich beruht alles nur auf dem Vergleich, und wo alles tüchtige Mittelware ist, mag es schwer halten, die Umgebung zu überragen. Bei den Unabhängigen stellen so absolute Nichtskönner aus, daß dort unter Umständen auch das brave Mittelgut schon auffallen kann. Damit mögen sich die Leute trösten, die vielleicht ihre Arbeiten hier erwähnt zu finden hofften, und deren Wunsch schon darum nicht erfüllt werden kann, weil es nicht möglich ist, mehr als achttausend Kunstwerke eingehend in einem Aufsatze zu besprechen, der nicht viel mehr Buchstaben umfaßt. *KARL EUGEN SCHMIDT.*

NEKROLOGE

+ **München.** Im Kreise seiner Freunde, in der Allotria wurde am 18. Juni einer der bekanntesten Münchener Künstler älterer Generation, **Rudolf von Seitz,** Professor an der Akademie der bildenden Künste und Ehrenkonservator des Bayrischen Nationalmuseums, tötlich vom Schlage gerührt. Geboren am 15. Juni 1842 als Sohn eines gleichfalls künstlerisch tätigen Vaters, Franz von Seitz, erhielt er seine Ausbildung in der Schule Pilotys und arbeitete sich bald zu einem der Ersten jener Künstlerschar empor, deren ganzes Schaffen und Trachten auf den großen Errungenschaften der Renaissance fußte. War er kein Neuerer und Bahnbrecher des Stils, so war er doch in seiner Richtung ein Mann von Geschmack, dessen reiche künstlerische Betätigung namentlich dem Kunstgewerbe zugute kam, dessen Liebe für die alte Kunst ihn auch auf dem Gebiete der Museumspflege für München von Bedeutung werden ließ. So wurde er wegen seiner Verdienste um die Einrichtung des Neuen Nationalmuseums zum Ehrenkonservator dieses Instituts ernannt. Als Lehrer an der Münchener Akademie wirkte der Verstorbene seit dem Jahre 1888.

DENKMALPFLEGE

In der ehemals **Böcklinschen Villa zu San Domenico** bei Florenz (jetzt im Besitz des Geh. Kommerzienrats Arnhold-Berlin), einer von Deutschen viel besuchten Stätte, befindet sich eine Loggia, die der Meister 1896 im pompejanischen Stil und gleicher Technik ausgeführt und mit einer Fülle reizvoller ornamentaler und figürlicher Details geschmückt hat. Durch äußere Umstände (Defekt in der Dachung und Offenstehen) hatte die Malerei gelitten und es mußten die schadhaft gewordenen Teile restauriert werden, eine Arbeit, die nunmehr von dem Münchener Maler *Ernst Berger* in sachkundiger Weise ausgeführt worden ist.

+ **München.** Das von Joseph Effner erbaute **Preysing-Palais,** über dessen durch einen Umbau in Aussicht stehende Verunstaltung die Kunstchronik in Nr. 23 dieses Jahrganges berichtet hatte, bleibt nun glücklicherweise in seinem alten Zustand erhalten. Aus den Kreisen bayrischer Adliger hat sich unter dem Namen »Klubhaus Preysing-Palais München« eine Gesellschaft m. b. H. gebildet, die das Gebäude erwerben und, wie ihr Titel besagt, als Klubhaus einrichten wird und sich außerdem verpflichtet hat, ohne Allerhöchste Genehmigung des Landesherrn weder im Innern noch an den Fassaden des Palais irgendwelche bauliche Veränderungen vorzunehmen.

ARCHÄOLOGISCHES

Die Arbeiten der British School of Archaeology in Ägypten. Außer dem Egypt Exploration Fond ist bekanntlich auch eine zweite englische Gesellschaft, die British School of Archaeology, mit archäologischen Werken in Ägypten beschäftigt. An ihrer Spitze steht der erfahrungsreiche und gelehrte Prof. Flinders Petrie, der schon seit mehreren Dezennien Ausgrabungen in Ägypten geleitet hat. In dem letzten Jahre arbeitete, wie wir »The Times« entnehmen, die British School of Archaeology hauptsächlich in dem durch seine Stufenpyramide berühmten Meydum ungefähr 60 km südlich von Kairo. Die Arbeiten daselbst sind von großer Wichtigkeit für die Geschichte der Architektur, da in Meydum die älteste Pyramide und die früheste Reihe von mit Skulpturen geschmückten Gräbern zu finden ist. Als vor 19 Jahren Flinders Petrie zuerst zu Meydum arbeitete, konnte er zahlreiche Probleme nur anschneiden. Ihrer Lösung galt die Arbeit des letzten Jahres. Die archaischen mit Reliefs geschmückten Gräber hatten von den eingeborenen Grabräubern stark gelitten, nachdem sie, bei Gelegenheit der daselbst gemachten Faksimile-Zeichnungen der Wanddekorationen, frisch ausgegraben worden waren. Sir Gaston Maspero hat deswegen entschieden, daß die Skulpturen von dort entfernt werden sollten. Wie schwierig diese Arbeit war, kann man daraus entnehmen, daß es sich um eine Mauerlänge von mehr als 30 Metern und einer Höhe von 3 Metern handelte und daß die Mauer viele Sprünge und Splitter aufweist. Zwei der Grabkammern weisen ganz einzigartige Arbeit auf, indem die Farben in tiefe eingeschnittene Höhlungen eingelegt sind, damit ihre Resistenz um so größer sei. Die British School hat für ihre verdienstvolle Arbeit das Anrecht auf eine dieser Grabkammern erhalten. Die hauptsächlichste Grabarbeit richtete sich dahin, die Grabkammern des größten Grabes zu finden, das aus einem immensen, über 100 Meter langen Grabhügel besteht. Nach schwieriger Arbeit durch harte Schichten, die hoch genug sind, um ein vierstöckiges Haus hineinzuplacieren, stieß man auf die Kammer, die ohne irgendwelchen Zugang von außen war. Sie war abgeschlossen und unzugänglich gemacht worden, ehe der Grabhügel darüber aufgetürmt worden war. Man mußte also das

Mauerwerk durchbohren, um hineinzukommen. Ein kurzer abwärts sich senkender Weg führte in einen luftigeren Gang von ungefähr 13 Meter Länge, in dessen Mitte sich eine kreuzförmige Halle 9×6 Meter abzweigte. Hier stand ein Sarkophag aus rotem Granit, den man als den ältesten bekannten Granitsarkophag ansehen darf, da er mindestens ein halbes Jahrhundert vor dem der großen Pyramide geschnitten ist. Die Arbeit in dieser großen Grabkammer ist ganz gewaltig. Die Steinbalken des Daches sind 5½ Meter lang, über 2½ Meter hoch und über 1 Meter breit; jeder wiegt ungefähr 40 Tonnen. Die Grabkammer selbst ist 5 Meter hoch und zweifellos schöner als irgend ein bekanntes Privatgrab, ja sie übertrifft sogar viele der Pyramidengräber. Der Sarkophag ist durch Grabräuber geöffnet worden, die den leichtesten Weg einzubrechen kannten, da sie wahrscheinlich zu den Bauarbeitern gehört hatten. Doch liegen die Überreste des vornehmen, darin bestatteten Mannes noch dort. Das Fleisch war von den Knochen abgelöst und die Knochen selbst jeder in Leinenbinden gewickelt, bevor sie in Ordnung in den Sarkophag niedergelegt waren. Auch ein anderes großes Grab, das mit den eingelegten Skulpturen, wurde untersucht und erwies sich als von einem bisher unbekannten Typus. Hier war eine 9×4½ Meter tiefe Grube in den Felsen eingeschnitten worden, ungefähr ein Drittel wurde mit Schutt ausgefüllt und darüber die Steinkammer erbaut. Über alles dies wurden große Steinblöcke aufgetürmt und eine oberste Lage aus Nilschlamm daraufgesetzt. Dieser Nilschlamm war viel schwieriger zu durchbohren als der Kalkstein. Seine außerordentliche Trockenheit und der in ihm enthaltene Kiesel ruinierten alle Werkzeuge. Diese Grabkammer ist niemals aufgebrochen worden; nichtsdestoweniger war der Holzsarg erbrochen und der Körper ausgeplündert und zwar wahrscheinlich durch den letzten Arbeiter, der den Eingang zu verschließen gehabt hat. — Eine große Grabanlage im Westen scheint niemals in Gebrauch genommen worden zu sein. Man hatte Schaftgräber bis zu einer Tiefe von ungefähr 13 Meter ausgegraben, und massive Verschlußplatten auf Blöcken standen bereit, um über die Grabkammertüren gelegt zu werden. Aber man hat sie niemals hinuntergelassen und so scheint es, daß der königliche Hof nach dem Tode des Pharaos Snefru Meydum verlassen hat. — Bei der Pyramide wurde ein langer Zugang, der von Erbauern aus rätselhaften Gründen unter Schutt begraben worden war, aufgefunden. Die östliche Seite der Pyramide wurde zum Teil bloßgelegt, um einen Tunnel darunterzulegen, damit die Konstruktion untersucht werden könne. Bei dieser Gelegenheit fand man zahlreiche Blöcke mit Steinmetzzeichen. Da diese die Monate der in den Steinbrüchen möglichen Tätigkeit, die sich über ein halbes Jahr ausdehnte, angeben, und da die Zeit der Steinbrucharbeit von der Nilüberschwemmung durchaus abhängig ist, so konnte man auf diese Weise die wechselnden Monate des ägyptischen Kalenders in ihrem Verhältnis zu den Jahreszeiten während der Periode der Erbauung der Pyramide erkennen. Auf diese Weise ist die Regierung des Pharaos Snefru entweder auf 3200 oder sogar auf 4700 v. Chr. zu setzen. Das beweist, daß der Zwischenraum zwischen der 3. bis zu der 12. Dynastie den von Manetho angegebenen Zeiträumen entspricht. Wenn wir nun Manetho für die Zeiträume nach der 12. Dynastie glauben, wie wir es für die Zeit vorher tun, gelangen wir auf das Datum 4700 v. Chr. Weisen wir ihn zurück — und zwar einseitig für die Zeit nach der 12. Dynastie — so kommen wir auf das Datum 3200 v. Chr. Aber die Verwitterungsspuren, die auf dem Stein viele Zentimeter als weggenommen zeigen, sprechen ebenfalls für das frühere Datum.

Zu Memphis, wo jetzt nach langen Vorarbeiten die Verträge zustande gekommen sind, die eine ergiebige Arbeit auf dem weiten Grunde ermöglichen, wurde in der letzten Saison hauptsächlich herumexperimentiert. Die Zerstörung durch die Erbauer von Kairo war noch viel extensiver, als man bis jetzt angenommen hatte. Eine vollständige Aufklärung des Gebietes scheitert an den gewaltigen Kosten und so will man eine extensive Schachtgrubenarbeit in dem ganzen Terrain vornehmen. Die Tiefe der Schichten ist aber nicht so bedeutend, wie man geglaubt hat. Es werden wohl nicht mehr als ungefähr 3½ Meter Grund wegzunehmen sein, bis man auf die frühesten Dynastien kommt. Flinders Petrie hat eine ingeniöse Art gefunden, um diese Versuchsschächte leicht herzustellen. — Im Tempelgebiet selbst hat man die Überreste einer großen Kapelle gefunden, die Amenothep III. aus Quarzblöcken hat erbauen lassen. Zwei Blöcke mit Figuren des Königs und einer Göttin wurden geborgen. Auch ein vollständig erhaltener Porträtkopf des Königs Amasis und zwei Granittrommeln von Säulen Rhamses II. wurden weggebracht. An der Stätte, wo der Palast stand, der im letzten Jahre ausgegraben worden ist, zeigte sich, daß die Tiefe der Fundamente eine ganz enorme war. Der große Hof des Pharao Apries, der ungefähr 14 Meter hoch war, reicht ebenso tief unter das Pflaster hinunter. Hier fand man auch merkwürdige Fragmente, die aus einem persischen Amtsbureau herrühren, namentlich aramäische Aufschriften, die zu aus Syrien gekommenen »Paketen« gehörten, und einige Dutzend Siegel. Diese waren hauptsächlich persisch und ägyptisch. Auf einem Siegel ist die Allianz zwischen einem Schwarzen-Meer-König und den Hettitern dargestellt; sie rührt zweifellos von einem aus dem Norden gekommenen und mit dem königlichen Siegel versehenen Paket her. — Andere interessante Funde bestehen aus einem gut erhaltenen persischen Stahlschwert, einer massiven Bronzeverzierung einer Zederholztür mit dem langen Titel Psammetichs I., einer Anzahl Horusfiguren usw. — Bei der Untersuchung der Töpferöfen für glasierte Ware konnte man einen vollständigen Überblick über die in den Zeiten des Augustus fabrizierte Tonware erlangen. Aus den verbrannten Häusern wurden zahlreiche Bronzen, Glasfluß, Töpfereiarbeiten und Figuren gefunden, die, je nach ihrer Zusammengehörigkeit, die Datierung ermöglichen. Die Hauptresultate der so verschiedenartigen Arbeit in der letzten Campagne der British-School of Archaeology sind demnach, daß sie auf die Geschichte der Architektur und das Sepulkralsystem der ältesten Zeit neues Licht werfen und daß die Untersuchung des großen ägyptischen Zentraltempels von Memphis nunmehr angebahnt ist. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Eine höchst bemerkenswerte Unternehmung hat die rührige Leitung des **Kaiser-Wilhelm-Museums in Krefeld** wieder ins Werk gesetzt: eine **Verkaufsausstellung deutscher Künstler von Rang** mit dem Grundsatze, daß kein Bild mehr als 900 Mark kosten darf, daß Untergebote nicht entgegengenommen werden, und daß sämtliche Preise im Katalog vermerkt sind. Diese Ausstellung ist schon die zweite ihrer Art, die erste hat großen Erfolg gehabt. Möge dies Beispiel recht viel Nachahmung finden!

Frankfurt. In den Ausstellungsräumen des Kupferstichkabinetts im Städelschen Kunstinstitut wurde am 1. Juni eine **Ausstellung von Originalzeichnungen der französischen Meister des 18. Jahrhunderts** eröffnet.

Die Ausstellung von Kinderporträts in »Arti et Amicitiae« zu Amsterdam. Bei Gelegenheit des ersten Besuches von Prinzessin Juliana in der Reichshauptstadt

wurde diese Ausstellung arrangiert. Kunstwerke allerersten Ranges sind hier nur vereinzelt, aber für den Kunsthistoriker gibt es unter den Bildnissen des 17. Jahrhunderts manche Nuß zu knacken.

Zuerst Nr. 9 des Kataloges, dem *Albert Cuyp* zugeschrieben (Mädchenporträt, Besitzer Baron van Heeckeren van Wassenaar zu Delden). Das Bild hat große Allüren, besonders in dem mit Brio gemalten roten Kostüm. Auch die geschmackvolle Anordnung, die pastose Behandlung des blonden Haares, der lebendige Ausdruck machen diese Zuschreibung erklärlich. Wir brauchen uns aber im Saale nur umzuwenden, um einen bezeichneten, 1649 datierten *A. Cuyp* zu sehen (Nr. 8, Junge mit einem Falken), auch in Rot gekleidet, auch in einer Landschaft (Besitzerin Madame Blaauw Backer, Haag), um zu verstehen, daß Nr. 9 von anderer Hand gemalt wurde. Bei dem *Cuyp* ist das Kolorit viel tiefer und glühender; das Impasto mit den gelblichen Lichtern im Kopf und an den Händen dem *Cuypschen* Goldton so eigen, so deutlich in Nr. 8 erkennbar, dagegen in Nr. 9 nicht wiederzufinden. Im Gegenteil sind Hände und Gesicht dort hellblond gehalten wie eigentlich das ganze Bild. Ganz besonders sind die Landschaft und die Luft in beiden Bildern ganz verschieden: bei *Cuyp* kräftig, mit das beste am Bild, auf Nr. 9 dagegen trocken und nicht so geistreich wie das übrige.

Größer ist die Übereinstimmung aber zwischen Nr. 9 und dem bekannten großen »Jäger« von *Adriaen Beeldemaker* im Ryksmuseum. Besonders die flaue Behandlung der braunen Landschaft und der langweilig gemalte Himmel ähneln sich sehr. Auch finden wir in den Haaren des Jägers und bei seinen Hunden dieselbe Pinselführung mit dem fetten Auftrag wie bei dem Mädchen und ihrem ebenso gut gemalten Hund. Wohl ist *Beeldemaker* im Durchschnitt ein sehr untergeordneter Maler, aber haben nicht *alle* holländischen Maler des goldenen Jahrhunderts, ob sie nun zweiten oder dritten Ranges waren, wenigstens *ein* bedeutendes Kunstwerk geschaffen?

Die Perle der Ausstellung ist wohl der *Frans Hals* aus dem Stift der Madame van Aarden in Leerdam-Brutal, übermütig ist das Lachen der beiden Jungens und ebenso derb ist die Malerei dieses von Lebenskraft sprühenden Werkes aus der Zeit, wo *Hals'* Talent die Mittagshöhe erreicht hat. Man könnte dem Bilde aber einen würdigeren Rahmen geben!

Gut repräsentiert ist *Wybrandt de Geest* durch die ihm zugeschriebenen Gemälde Nr. 14 und 15 (Jonkheer Teixeira de Mattos, Vogelenzang) und zwei als »Unbekannt« katalogisierte: Nr. 57, Mädchen mit einem »rammelaar« (Holländische Kinderklapper) (Mr. Tak van Poortvliet, Amsterdam) und Nr. 61, Porträt der Sytske Cracke (Baronin van Welderen Rengers, Laren), Nr. 15, das Knabenporträt ist ein stattliches Kniestück, besonders ist das mit Spitzen besetzte Kostüm prächtig gemalt. Es hat aber die Hand eines guten Restaurators dringend nötig.

Zu den anziehendsten Porträts darf man Nr. 57, das Mädchen mit dem »rammelaar« rechnen. Die Königin der Niederlande besitzt ein herrliches, ganz ähnliches Porträt (bezeichnet) von *de Geest*, welches eine Zierde der Haagschen Porträtausstellung war und in dem Bruckmannschen Werk abgebildet ist.

Wie zart ist das weiße Kostüm behandelt, wie gut ist der helle Ton im ganzen Werk durchgeführt und wie sorgfältig sind die Spitzen und der »rammelaar« dargestellt. Diese meisterhafte Behandlung des Weißen kehrt zurück im Bildnis der drei Monate alten Sytske Cracke, Nr. 61, flüchtiger und breiter behandelt als Nr. 57. Wie schade, daß der Hintergrund so häßlich braun übermalt ist. Hie und da ist der feine graue Grund noch wahrnehmbar, der wahrscheinlich leicht wieder ganz zum Vorschein gebracht werden könnte und dann die Schönheit des Bildes sehr erhöhen würde.

Ein direkt unsere Aufmerksamkeit erregendes Bild ist das an *Paulus Moreelse* zugeschriebene Porträt von Jan van der Aa (Nr. 26, Jonkheer Victor de Stuers, Haag). *Moreelses* Hand vermag ich nicht darin zu entdecken; es ist ein *Jan van Ravesteyn* aus dessen bester Periode. In der breiten Auffassung, in dem kräftigen Farbenauftrag und in den zart-grauen Tönen ist der Meister sofort zu erkennen. Niedlich ist der dicke Mops, der sich gegen den Jungen anlehnt.

Eher könnte man an *Moreelse* denken bei Nr. 58 und 59, Laes van Burmania und Sjuck van Burmania (Herr de Bordes, Velp), Nr. 59 macht einen befremdenden Eindruck durch die zu roten Backen — wohl Folge des Durchwachsens des Zinnobers. Haare und Augen verraten aber die Hand eines bedeutenden Künstlers. Ein Rätsel ist Nr. 64, Claesje Ham (Herr Maclaine Pont, Haag), 1658 datiert und von einem merkwürdig kräftigen Helldunkel. Breit und mit großer Bestimmtheit gemalt, erinnert es in seiner Geschlossenheit an *Michiel Nouts.* (Ryksmuseum).

Ein anderes Kuriosum ist das Mädchenporträt, bezeichnet *C. Coevershof* (Nr. 7, Herr Samson, Enkhuizen), ein seltener Delfter Maler mit guten Qualitäten. Sehr dünn gemalt hat das Bild ein blasses Kolorit mit matt violetten Schatten im Fleisch, welches dem Mädchen einen kränklichen Ausdruck gibt.

Der *Joannes van Noordt* (Nr. 28, Douairiere Huydecoper van Wulperhorst, Zeist) ist wohl glänzend gemalt, aber es hat zu schwärzliche Schatten und zu unruhige Farben. Der späte *Nicolaes Maes* ist gut repräsentiert. Besonders geschmackvoll, von einer schwungvollen Eleganz, wie die Franzosen des 18. Jahrhunderts, ist sein Jünglingsporträt Nr. 25, dreiviertel Profil, die eine Hand in die Seite gestützt und darüber ein Mantel (Baron Fagel, Ellekom). Reizend ist auch sein Daniel Deutz (Nr. 24, in einem Druckkranz von anderer vortrefflicher Hand *(Walscappelle?)* hineinkomponiert (Jonkheer Huydecoper van Maarsseveen en Nichtevecht, Utrecht).

Der Direktor des Museum Boymans war »Arti« wohl gewogen, indem er seinen großen *Ferdinand Bol*, Dirk van der Wayen als Kriegsmann, leihen wollte. Auch das hübsche Mädchenköpfchen von *Jan Lievens,* noch in der Leydener Frühzeit entstanden, kann zu den besten Bildern dieser Ausstellung gezählt werden. Die durch das Waisenhaus der Evangelischen Gemeinde in Amsterdam geliehenen Werke von *Jan Victors,* das Kleiden und das Speisen der Waisenkinder in ihrem originellen schwarz-roten Kostüm, zeigen in diesem unbarmherzigen Licht, daß die Zeit und noch mehr alte, schlechte Restauration ihnen arg mitgespielt haben. Wieviel höher steht dieser Künstler hier als in seinen langweiligen Gemüsemärkten und Quacksalbern.

Der sich fast immer gleiche *Dirck Santvoort* zeigt seine Porträtkunst hier in drei Bildnissen. Bei weitem das anziehendste ist der kleine Willem van Loon (Jonkheer W. H. van Loon, Amsterdam). Das tiefe Schwarz des Anzugs hat einen bläulichen Schimmer; der kleine Bursche guckt munter in den Saal hinein. Nur die Hände haben wieder das Harte, Trockene und Langweilige, welches *Santvoorts* Händen nun einmal eigen ist. Das schöne Porträt war auch auf der Haagschen Porträtausstellung.

Wie verschieden die Arbeit des selben Meisters sein kann, zeigt die Porträtgruppe von *Louis Vallée,* 1652 datiert (Herr W. F. C. Druyvestein, Amsterdam). Es war war viel geringer und flacher behandelt als ein schönes männliches Porträt, an Bols beste Arbeiten erinnernd, das ich einmal im Kunsthandel sah.

Unter den modernen Bildnissen sehen wir zwei prächtige *Jacob Maris*, ein zart empfundenes Kinderköpfchen (Dr. A. D. Zimmerman, Rotterdam) und ein kokettes Mädchen mit einer Pfauenfeder (C. D. Reich jr., Amsterdam). Beides sind Töchter des großen Künstlers.

Zwei virtuose, kräftig gemalte Bildnisse von *Therese Schwartze* (Nr. 113 und 114) und ein brillantes Kinderporträt von *Albert Neuhuys* (J. Hamdorf, Laren). Es ist zu bedauern, daß von der Königin als Kind auf dieser Ausstellung keine andere Darstellung zu sehen ist als die Radierung von Prof. C. L. Dake in Amsterdam, kleinbürgerlich in der Auffassung und mangelhaft in der Zeichnung.

J. O. Kronig.

SAMMLUNGEN

Zürich. Im April ist in Zürich das neue »**Kunsthaus**« am Heimplatz, ein Sammlungs- und Ausstellungsgebäude für Werke der bildenden Kunst, bezogen worden. Es wurde durch die Zürcher Kunstgesellschaft (Zürich besitzt kein öffentliches, städtisches oder staatliches Kunstmuseum) unter Beihilfe der Stadt mit einem Aufwand von rund einer Million Franken erstellt und wird durch die Gesellschaft aus ihren eigenen Mitteln betrieben. Erbaut durch die Karlsruher Architekten Curjel und Moser in durchaus moderner Auffassung und Ausstattung, gliedert es sich seiner Bestimmung entsprechend in zwei auch architektonisch voneinander unterschiedene Teile. Im Äußeren ist es übrigens insofern noch unvollendet und für eine Beurteilung der Gesamtwirkung unmaßgeblich, als die vorgesehenen zehn großen Reliefkompositionen am stark hervortretenden Hauptteil, der die Sammlungen enthält, und die 23 Nischenfiguren am »Ausstellungsflügel« noch fehlen.

Ein gemeinsames Treppenhaus verbindet »Sammlung« und »Ausstellung«. Die *Sammlung*, gebildet durch die der Gesellschaft als Eigentum gehörenden Kunstwerke und die von Behörden und Privaten ihr überwiesenen Leihgaben (gegenwärtig ausgestellt 600 Gemälde und Bildwerke) ist in vierzehn Sälen von etwas über 400 m Rampenlänge untergebracht (ungefähr $^2/_3$ mit Oberlicht). Sie bringt in ihrem älteren Teil — das Mittelalter ist garnicht vertreten — namentlich die Züricher Tradition, für das 16. und 17. Jahrhundert freilich nur lückenhaft (Hans Asper, Samuel Hoffmann, Conrad Meyer), von der Mitte des 18. Jahrhunderts an vollständiger und wirkungsvoller, zur Anschauung. Neben Werken, deren Bedeutung über Zürich und die Ostschweiz kaum hinausgeht, finden sich auch Gemälde von Anton Graff, Angelika Kauffmann, Tischbein. Unter den einheimischen Landschaftern ragen hervor Ludwig Heß, Joh. Caspar Huber, Conrad Geßner. Von den Neuen kommt der Züricher Tiermaler Rudolf Koller mit vierzig Studien und Bildern sehr wirksam zur Geltung. Ferdinand Hodler hat elf Werke, darunter fünf große Kriegerfiguren, den Turnerumzug, die frühere Fassung der Heiligen Stunde. Mit Hauptwerken sind ferner vertreten Alb. Anker, Arnold Böcklin, H. Sandreuter, Adolf Stäbli, J. G. Steffan, E. Stückelberg, Robert Zünd. Ein besonderer Saal vereinigt die Neuschweizer des 20. Jahrhunderts.

Elf Ausstellungssäle (die Hälfte mit Oberlicht) von 250 m Rampenlänge beherbergen gegenwärtig eine »*Eröffnungsausstellung*«, fünfhundert Gemälde, plastische und graphische Werke von Züricher Künstlern und einer Anzahl besonders eingeladener schweizerischer Maler und Bildhauer. Während der Monate August und September werden diese Räume durch den »Schweizerischen Salon« (X. Nationale Kunstausstellung) beansprucht, nachher ihrem eigentlichen Zwecke, der durch die Züricher Kunstgesellschaft betriebenen *ständigen Ausstellung* in- und ausländischer zeitgenössischer Kunst dauernd dienstbar bleiben.

Drei Säle im Erdgeschoß enthalten die *Bibliothek* und die *graphische Sammlung*.

Das Kunsthaus ersetzt das landschaftlich und architektonisch sehr reizvolle, nur allzu abgelegene und enge alte »Künstlergütli«, das dem neuen Hochschulgebäude weichen wird, und das bereits verschwundene »Künstlerhaus«, in dessen zwei Sälen die ständige Ausstellung seit 1895 untergebracht war und wohl die lebhafteste Beachtung von Künstlern und Publikum gefunden hatte, aber keine Möglichkeit zu räumlicher Entfaltung bot.

W. W.

Die **Nationalgalerie in Berlin** erwarb aus dem Besitze der Galerie Hermes-München ein Werk von **Adolph Menzel** aus dem Jahr 1882, »Blick in die Neuhauserstraße in München, vom alten Hotel Detzer aus«.

VEREINE

Der am Schlusse des vorigen Jahres eingetragene **Verein deutscher Buchgewerbekünstler**, Sitz in **Leipzig**, hielt am 19. Juni seine erste Generalversammlung in der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig ab. Die Versammlung war von Leipziger und auswärtigen Mitgliedern zahlreich besucht. Professor Hugo Steiner-Prag erstattete einen ausführlichen Bericht über die Brüsseler Weltausstellung, auf der, wie bereits berichtet, der Verein mit eigener Jury und mit einem eigenen Raume vertreten ist. Die Versammlung ernannte Max Klinger zum Ehrenmitgliede. 24 deutsche Buchgewerbekünstler wurden als ordentliche Mitglieder aufgenommen und eine Reihe namhafter Künstler des Auslandes zur Ernennung zu korrespondierenden Mitgliedern in Vorschlag gebracht. Im Herbst 1910 soll in Leipzig eine **deutsche Buchkunstausstellung** und im Anschluß daran eine **Wanderausstellung** veranstaltet werden. Auch soll auf Anregung von Professor E. R. Weiß eine Sammlung von Werken der Vereinsmitglieder in Leipzig gegründet werden. Dem Vorstande gehören an: Professor Walter Tiemann als erster und Professor Franz Hein als zweiter Vorsitzender, ferner die Professoren M. Honegger, M. Seliger, G. Schiller, E. R. Weiß, E. Doepler, J. V. Cissarz, Emil Orlik, Peter Behrens, sowie Heinrich Vogeler-Worpswede.

Amsterdam. In der **Königlich Archäologischen Gesellschaft** sprach am 11. April Professor *Jan Six* über **Hendrik de Keyser als Bildhauer.** Den Ausführungen des Redners entnehmen wir kurz folgendes. H. de Keyser, der als Bildhauer wie Architekt gleich bedeutend war — ist er doch der Erbauer des Münzturms, des Montalbansturms, der Noorder- und Zuiderkerk in Amsterdam und des Rathauses in Delft — wurde 1567 in Utrecht geboren; sein Vater war Möbelschreiner; in Utrecht kam er in die Lehre bei dem Bildhauer Cornelis Bloemaert. Seit 1591 finden wir ihn in Amsterdam tätig und 1595 ist er als Stadtsteinhauer, d. h. als Stadtbaumeister in dieser Stadt angestellt. Aus den ersten Jahren seines Amsterdamer Aufenthaltes sind keine Arbeiten von ihm bekannt. Das frühest datierte Werk ist eine im Haager Münzkabinett bewahrte Gedenkmünze auf den Münzsammler van Goorle (1599), die auf der einen Seite das Brustbild des Mannes en profil, auf der anderen die allegorischen Gestalten der Honos und Virtus zeigt. In das Jahr 1601 fällt das Grabmal für Pieter Hoogerbeets in der großen Kirche zu Hoorn, das aber schon 1610 auf das Drängen der fanatischen Bilderfeinde zerstört wurde. 1603 schuf de Keyser das Relief über dem Tore des »Rasphuis« genannten Männergefängnisses in Amsterdam, wo wir auf einem von Löwen, Bären, Tigern und wilden Schweinen gezogenen vierrädrigen Wagen eine männliche Gestalt »Raspyn«, den Zuchtmeister über diese von ihm gezähmten Tiere, die Peitsche schwingen sehen,

eine symbolische Darstellung der Bändigung des Tiers im Menschen durch die strenge Zucht des Gefängnisses. 1604 modellierte er einen großen Pokal, zum Teil nach Zeichnungen von Hendrik Goltzius, den die Stadt Amsterdam der Brauersgilde in Haarlem zum Geschenke machte, den sogenannten St. Martinsbecher, auf dessen Deckel der hl. Martin zu Pferd dargestellt ist, mit dem Schwert seinen Mantel zerteilend; der Becher befindet sich im Museum zu Haarlem. Aus dem Jahre 1606 stammt die datierte, aber unbezeichnete polychromierte Terrakottabüste eines bärtigen jungen Mannes im Rijksmuseum (Nr. 178), aus 1607 die Gedenktafel für den Admiral van Heemskerk in der Alten Kirche in Amsterdam und das Relief über dem Tore des »Spinhuis«, des Gefängnisses für Frauen in Amsterdam, wo wir drei Frauen dargestellt sehen, von denen die mittlere, die Aufseherin, die auf einem erhöhten Stuhle sitzt, über der rechts befindlichen mit einem Fischnetz beschäftigten eine Geißel hält, während die zur Linken, an die sich eine Katze auschmiegt, am Spinnrocken sitzt. Im Jahre 1608 entstand die Porträtbüste des Weinküfers und Kunstmäzens Vincent Jacobsz Coster; dieselbe ist aus Marmor und mit den Initialen H. D. K. bezeichnet und datiert und befindet sich gleichfalls im Rijksmuseum (Nr. 177). Das Relief am Leprosenhaus stammt von 1609, das am städtischen Leihamt von 1614. Im letzteren Jahre erhielt de Keyser von den Generalstaaten den Auftrag zu dem Grabdenkmal für Wilhelm den Schweiger in der Neuen Kirche zu Delft; an diesem großen Werke arbeitete der Meister bis zu seinem Tode (1621); der Sarkophag, auf dem der Prinz in langem faltenreichen Mantel ruht, seine Füße gegen einen Hund anlehnend, wird überdacht von einem tempelartigen Bau, der von Säulen und Pfeilern getragen wird; vor den Nischen stehen vier weibliche Gestalten, die die Haupttugenden des Helden verkörpern sollen, die Freiheit, die Religion, die Vorsicht und die Gerechtigkeit; vor dem Sarkophag befindet sich der sitzende Prinz im Harnisch, über demselben erhebt sich die eine Posaune blasende, nur auf einem Fuße stehende weibliche Gestalt der Fama; die weiblichen Figuren sind aus Bronze, die beiden Denkmäler der Prinzen aus Marmor; der liegende Prinz ist am spätesten entstanden, das Tonmodell dazu befindet sich im Rijksmuseum (Nr. 179). In der Zwischenzeit (1617), während de Keyser noch mit der Arbeit für dieses Grabmonument beschäftigt war, schuf er ein anderes Meisterwerk, die Gestalt der Raserei, eine lebensgroße nackte weibliche Figur, die mit vor Wahnsinn und Leiden entstelltem Gesicht sich die Haare auszureißen sucht; in der Stellung der Beine und der Bewegung zeigt dieses Werk einige Ähnlichkeit mit der Laokoonstatue in der Gegenseite, während in den Figuren des Delfter Grabmonuments italienischer und französischer Einfluß (Giovanni da Bologna und Goujon) wahrzunehmen ist. Aus dem Jahre 1617 stammt ferner noch der männliche Porträtkopf im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, der an eine der den Sockel der »Raserei« schmückenden Masken Wahnsinniger erinnert; aus 1618 ist das große Hafentor zu Dordrecht mit den Porträtbüsten der römischen Kaiser Otho und Vitellius, aus 1621 das Standbild des Erasmus auf dem Gemüsemarkt von Rotterdam. — Der Redner besprach dann noch kurz die Tätigkeit der Söhne de Keysers; Pieter (1596 bis nach 1652), der seinem Vater als »Stadtsteinhauer« folgte, und Willem (1603 bis nach 1680), von welch letzterem die drei Reliefs vom ehemaligen »Huiszittenhuis«, Hausarmenhaus stammen, die jetzt im Rijksmuseum sind (Nr. 180), und verfolgte den Einfluß der Künstlerfamilie in England, wo Nicolas Stone (1586—1647), ein Schüler und Schwiegersohn Pieters, tätig war, von dessen Hand neben vielen andern Werken Gabdenkmäler in der Westminsterabtei zu London sind. — An den Vortrag, der durch reichhaltiges Reproduktionsmaterial gestützt wurde, schloß sich eine kleine Diskussion. Herr Dr. Pit, Direktor des Niederländischen Museums, glaubte das Relief am »Spinnhaus« als zu roh aus dem Werke Hendrik de Keysers ausscheiden zu müssen und wollte die Entstehung der Raserei in das Jahr 1591, also ganz in den Beginn der Laufbahn de Keysers verlegen. Herr Architekt Weißmann wies auf die Möglichkeit hin, daß Hendrik de Keyser neben Bloemaert auch Tetterode, einen stark von Italien und der Antike beeinflußten, sonst wenig bekannten Delfter Bildhauer, der in den 70er Jahren in Köln in den Diensten des Erzbischofs stand, zum Lehrer gehabt haben könnte, wodurch sich dann eine direkte Abstammung der Kunst de Keysers von den Italienern, besonders von Michelangelo ergeben würde; dann glaubte er, daß der Anteil von Pieter de Keyser an dem Grabmonument des Schweiger wahrscheinlich größer sei, als Professor Six annehme, da diesem Pieter in dem Testament ausdrücklich die Verpflichtung auferlegt werde, dieses Werk seines Vaters zu vollenden, und überdies zwei der weiblichen Gestalten Hendrik de Keyser aus stilkritischen Gründen wohl abzusprechen seien. In seiner Entgegnung stellte sodann Professor Six die vorgebrachten Einwände und Vermutungen als nicht genug überzeugend hin. — Der Vortrag wird in dem diesjährigen Jahresbericht der Gesellschaft veröffentlicht werden.

M. D. H.

VERMISCHTES

Rom. In der diesjährigen internationalen Kunstausstellung sind mit dem Ertrag des Müllerpreises folgende Werke deutscher Bildhauer gekauft worden: *Hans Everding*, Die Quelle; *Paul Wynand*, Der Stier; *Benno Elkan*, Medaillen.

Fed. H.

LITERATUR

Erich Grill, *Jörg Syrlin d. Ä. und seine Schule.* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 121). Straßburg, Heitz, 1910.

Im Konstanzer Rosgartenmuseum befindet sich eine kleine Büste, die angeblich vom Chorgestühl in S. Peter in Konstanz stammt, das bisher als Schöpfung der Werkstatt Simon Haiders galt. Auf der mehr als zweifelhaften Ähnlichkeit dieser Büste mit der sogenannten Syrlinbüste am Ulmer Gestühl baut Grill die Hypothese auf, Syrlin habe zwischen 1463 und 1467, während er in Konstanz das Gestühl für S. Peter geschaffen habe, sich gleichzeitig an Niklas von Leyens Münsterchorgestühl die Anregung für sein Ulmer Werk geholt. Der Verfasser übersieht, daß Syrlin in der fraglichen Zeit in Ulm einen lebhaften Werkstattbetrieb unterhält, aus dem z. B. der »1465« und mit dem Namen des Künstlers bezeichnete Schrank in Illerfeld hervorgeht. Dazu kommt, daß die Büste aus S. Peter stilistisch reifer ist, als es die ersten Arbeiten am Dreisitz in Ulm sind, und infolgedessen nicht vor ihnen entstanden sein kann, sowie endlich die sehr geringe Verwandtschaft der Chorgestühle in Konstanz und Ulm.

Die Salvatorstatue am Ulmer Dreisitz wird ohne triftigen Grund der Multscherwerkstatt zugeschrieben. Richtig, aber nicht neu, sind die Zuteilung des schon auf einer Farbtafel in Springers Kunstgeschichte abgebildeten Leuchterweibchens bei Knoderer an den älteren, des bereits 1893 von Beck dem Vater Syrlin abgesprochenen Stadiongrabes an den jüngeren Syrlin, unmöglich hingegen die Attribution des schwachen Antoniusreliefs der Ulmer und der sehr überarbeiteten Prophetenbüste der Frankfurter Sammlung an den älteren Syrlin. Auch der Zuschreibung des Frankfurter S. Georg und des Weingartner Gestühls in München

kann der Referent aus an anderer Stelle zu erörternden Gründen nicht beipflichten.

Viel wichtiges Material ist dem Verfasser unbekannt geblieben, darunter bereits publizierte Stücke, wie das in Gurlitts »Ulm« veröffentlichte Kirchberggrabmal in Wiblingen. Noch unvollständiger als über den älteren ist das Material über den jüngeren Syrlin gesammelt, und über die Syrlinschule erfährt man gar nichts. Es ließe sich diese wenig tiefgründige Art der Forschung damit entschuldigen, daß es dem Verfasser lediglich um die wiederholt prätendierte »ästhetische Beurteilung« der Werke zu tun war; indes ist auch sie selbst bei aufmerksamster Lektüre nicht zu finden.

Aus Anlaß der Besprechung der Forschungsmethode sei dem Verfasser übrigens empfohlen, in der Auswahl der Gewährsmänner, die ihm mündliche Äußerungen Dritter zutragen, fürderhin vorsichtiger zu sein. Bisher war es in wissenschaftlichen Werken nicht üblich, nur vom Hörensagen bekannte Bemerkungen anderer in die Diskussion zu ziehen. Ganz besonders bedenklich wird dieses Verfahren, wenn die solchermaßen zitierten Aussprüche in das Gegenteil des wirklich Gesagten verkehrt und alsdann bekämpft werden. Das Urteil über die Zulässigkeit derartiger Manieren den Fachgenossen überlassend, begnügt sich der Referent, hier einige der ihm untergeschobenen und die entsprechenden in seinem Vortrag auf dem Kunsthistorischen Kongreß 1909 in Wahrheit gefallenen Äußerungen, deren Manuskript jedem zugänglich war, nebeneinander zu stellen.

Grill.	*Münchener Vortrag.*
1. S. 41. Keine Bedeutung messe ich den Einträgen im roten Buch des Klosters Lorch bei (im Gegensatze zu B).	1. Klemm weist Syrlin auf Grund des roten Buches des Klosters Lorch ferner folgende Arbeiten zu: (folgt Aufzählung).
2. S. 54. B. datiert die [Weingartner] Skulpturen, unter Berufung auf eine Urkunde, nach 1477 leitet sie von einem »Weingartener Altar« her und spricht Syrlin aus stilistischen Gründen die Autorschaft ab. Dagegen ist geltend zu machen: Von einem Altar können die Büsten nicht stammen ... Die stilistische Verwandtschaft mit den Wangenbüsten des Ulmer Chorgestühls ist evident.	2. Nach der einzigen erhaltenen Notiz in Bucelins »Annales Weingartenses« (Stuttgart Staatsarchiv): »Sedilia in choro facta. Fornices chori absoluti. A° 1478«, wäre das Gestühl bereits 1478 vollendet. Auf jeden Fall ist es bei der Kirchweihe 1487 fertig. — Obwohl Ulmer in hohem Maße bei der Fertigstellung des Klosters beteiligt sind — den Chor errichtet ein Ulmer Baumeister; noch 1493 schafft Michael Erhart mit Holbein einen Altar für Weingarten —, ist die Zuweisung des Gestühls an Syrlin aus stilistischen Gründen ausgeschlossen (folgt Aufzählung der Gründe).
3. S. 68. In B.s Münchener Vortrag ... ist von einer urkundlichen Erwähnung eines Werkes des jüngeren Syrlin für Ochsenhausen die Rede gewesen ... Davon hätten sich nach B.s Ansicht drei Figuren erhalten, Petrus und Paulus in Bellamont und eine Madonna in Darmstadt (wo? im Großh. Museum existiert eine solche, wie ich mich überzeugt habe, nicht). Eine Kopie des Paulus befindet sich an Zeitbloms Altar in Bingen bei Sigmaringen. — Da ich die erwähnte Urkunde nicht kenne, muß ich einstweilen darauf verzichten, auf sie Bezug zu nehmen. Aber die Figuren in der Pfarrkirche zu Bellamont haben sicher *nichts* mit Syrlin d. J. zu tun.	3. 1496—1499 fertigt Syrlin d. J., wie wir aus mehreren, voneinander unabhängigen Quellen [Seydler, Hieron. Wirth, Claus] wissen, einen Hochaltar für Ochsenhausen, der die Figuren der Madonna und der Heiligen Petrus, Paulus, Georg und Benedikt enthält und folgende Inschrift trägt: »Hoc opus fabricavit Mag. Jörg Sürlin civis Ulmensis, incepit Anno 1496 perfecit Anno 1499«. Nur die drei erstgenannten Figuren haben sich in Bellamont erhalten (Abb. in den Kunstdenkmälern von Württemberg, Donaukreis OA. Biberach). Aus der vollständigen Übereinstimmung des Petrus und Paulus mit den beiden entsprechenden Figuren im Zeitblomaltar in Bingen bei Sigmaringen folgt, daß der Schrein auch dieses Altares in der gleichen Zeit in Syrlins Werkstatt entstanden sein muß.

Diese kleine Blütenlese mag fürs erste genügen. Was die Ausstattung des Büchleins betrifft, so standen für die an sich guten Lichtdrucke teilweise so schlechte Vorlagen zur Verfügung, daß man von ihrer Reproduktion besser abgesehen hätte. *Baum.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 32. 8. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 33, erscheint am 29. Juli

URKUNDLICHES ÜBER ADAM ELSHEIMER IN ROM

Von Friedrich Noack

Die ersten Mitteilungen von urkundlichen Lebensdaten über Adam Elsheimer in Rom, die ich aus römischen Archiven zusammengebracht habe, sind im Register meines 1907 veröffentlichten Buches »Deutsches Leben in Rom« abgedruckt. Die mir damals auferlegte Raumbeschränkung hinderte mich, bei Elsheimer wie bei vielen anderen merkwürdigen Deutschen die aufgefundenen urkundlichen Notizen in vollem Umfang zu geben, selbst da, wo es sich um völlig Neues handelte. Ich glaube jedoch, den Kunstforschern, die sich mit dem römischen Maler deutscher Nation beschäftigen, die vollständige Kenntnis dieses Materials nicht länger vorenthalten zu sollen, da bei dem Mangel an zuverlässigen Lebensnachrichten über den Künstler auch Unscheinbares, wenn es nur verbürgt ist, einen Wert gewinnt.

Die zeitlich früheste der mir bekannt gewordenen Urkunden bezieht sich auf die Vermählung Elsheimers. Es ist die unterm 21. Dezember 1606 vom römischen Vizeregenten ausgestellte Erlaubnis zur Eheschließung (Licenza) im Archiv der Pfarrei S. Lorenzo in Lucina. Dieselbe enthält außer den üblichen Formeln die Namen der Brautleute: »Adamo Eleshimer de franchefurt tedescho et Carla Antonia Testuard del detto loco«, dann die Bemerkung, daß die Trauung »in casa della sposa« stattfinden darf, statt in der Kirche, und schließlich die Namen der Trauzeugen: »Giovanni Fabro de Bamberga dottore in medicina, Pietro Facchetti Mantuano, Paulo Brilli da Anversa in Fiandra«. In Übereinstimmung damit berichtet das Heiratsregister derselben Pfarrei am 22. Dezember 1606:

»Dominus Adamus Eleshimer de Francoforti et Domina Carl'Antonia pariter de Francoforti in Germania, degentes in nostra Parrochia ad viam Paulinam, contraxerunt matrimonium« usw. Zeugen waren: »Doctor Joannes Fabro de Bamberga, Pietro Facchetto Mantuano et Paulo Brilli de Anversa«. Dazu wird bemerkt: »Hoc matrimonium fuit contractum in domo ob licentiam Reverendissimi Domini Vicegerentis propter infirmitatem sponsae«.

Wir lernen hieraus drei Personen aus dem Bekannten- bezw. Freundeskreis des Malers kennen; vor allem sind damit die nahen persönlichen Beziehungen Elsheimers zu dem flämischen Landschaftsmaler Paul Brill festgestellt, der seit ungefähr 1583 in Rom tätig war und zur Zeit jener Vermählung in der Malerakademie S. Luca das Amt des Schatzmeisters versah. Als Mitglied derselben Fachgenossenschaft ist der sonst unbekannte Maler Pietro Facchetto aus Mantua von 1591 bis 1619 aus den Akademieakten nachweisbar; er wird in älteren Romführern als Urheber eines Ölgemäldes des Hauptsaals der Vaticana bezeichnet, worauf dargestellt ist, wie Domenico Fontana dem Papst Sixtus V. den Plan der Bibliothek vorlegt. Der Arzt Johann Faber (oder Schmidt?) aus Bamberg ist ist bis zu seinem am 17. September 1629 erfolgten Tod in Rom tätig gewesen, wo er sich am 19. August 1612 mit der Tochter eines Deutschen vermählt hat (Pfarrarchiv von S. Nicola in Arcione); er hat sein Grab in der Anima gefunden.

Dem jungen Ehepaar Elsheimer wurde nun am 4. Oktober 1608 ein Sohn geboren, der am 10. Oktober in S. Lorenzo in Lucina getauft worden ist. Das Taufbuch sagt darüber:

»Joannes Franciscus filius Domini Adam — elsm (durchgestrichen) — Chell — sere (durchgestrichen) — mey ex Francofurto in Germania et Dominae Carolae Antoniae de Stuarte ex eadem patria, uxoris ejus, degentium in nostra parocchia in via bergomensium, natus die 4. hujus baptizatus est a me Silvestro Ocona C. R. M. et susceptus a Domino Joane Fabro bambergensi germano et a Domina Lavinia Ugolina Latina romana.«

Hier erscheint als Taufpate und Freund des Hauses wieder der Bamberger Arzt, daneben eine römische Patin, nach Volksgebrauch wohl die Hebamme. Die Straße, in der laut diesem Taufprotokoll das Ehepaar wohnte, ist die heutige Via dei Greci. Bald nach der Geburt sind die Elsheimers aber in die Via del Babuino (damals Paolina genannt), gegenüber der griechischen Kirche, verzogen, wie aus dem um Ostern 1609 aufgenommenen Personenstand der Pfarrei S. Lorenzo in Lucina hervorgeht, wo »Adamo Elshimus pittore« mit Frau »Carl-Antoni« verzeichnet ist. Das einzige Kind ist hier nicht mit aufgeführt, da es wohl nach römischer Sitte in die Pflege einer Amme gegeben war. Von anderen Kindern Elsheimers ist weder in dem jährlich aufgenommenen Personenstand (Status Animarum), noch in den Taufregistern von

S. Lorenzo in Lucina eine Spur zu finden. Dagegen enthält das Totenbuch derselben Pfarrei schon unterm 11. Dezember 1610 die kurze Trauerkunde:

»Adamo pittore di Francaforte germano morse alla Strada Paolina, sepolto in S. Lorenzo die 11.«

So hat Elsheimers Eheleben nur knapp vier Jahre gewährt, und im noch nicht vollendeten 33. Jahre beschloß er sein reiches Künstlerleben unter Hinterlassung der Witwe mit einem kaum zweijährigen Söhnchen. Durch die aktenmäßige Feststellung seines Todesjahres wird die Legende zerstört, daß der um 1615 nach Rom gekommene Claude Lorrain noch persönlich von ihm beeinflußt worden, und es wird die Fabel hinfällig, daß sein wirtschaftliches Elend durch eine kinderreiche Ehe bewirkt worden sei. Aber vielleicht liegt doch in dieser Ehe der Grund zu dem Kummer und Unglück seines Lebens. Diese Vermutung läßt sich nicht abweisen, wenn man erfährt, daß Elsheimers Gattin binnen fünf Jahren mit drei verschiedenen Männern verheiratet war. Eine solche Frau muß doch wohl nicht ganz normal gewesen sein. Die Register der Pfarrei S. Lorenzo in Lucina berichten uns nämlich, daß am 25. September 1605 dem Maler Nicolas de Breul aus Verdun und seiner Ehefrau »Carolae Antoniae De Stuard Germanae« in Via del Babuino ein Sohn Franciscus getauft worden ist, der ihnen schon am 13. September 1606 wieder genommen wurde, und daß am 25. Oktober 1606 auch der Vater Nicolas Breuel gestorben ist. Zwei Monate später heiratete, wie oben bekundet, die Witwe Carola Antonia den Adam Elsheimer. Als nach vier Jahren auch der zweite Gatte gestorben war, wartete die Witwe nur zehn Monate und zwanzig Tage und schloß einen dritten Ehebund am 1. November 1611 mit dem römischen Maler Ascanio Quercia. Laut Ausweis des Eheregisters von S. Maria del Popolo war hierbei wieder der Arzt Johannes Faber Trauzeuge. Mit dem dritten Gatten und dem Sohn aus zweiter Ehe Johann Franz, der früh gestorben zu sein scheint, lebte Carl'Antonia Stuart mehrere Jahre in der Pfarrei S. Maria del Popolo, bis sie am 27. September 1620 in der Via del Babuino starb und in der Kirche Trinità dei Monti begraben wurde. Der Sterbeakt in der Pfarrei S. Lorenzo in Lucina nennt sie »Carl'Antonia Testarda de . . . moglie d'Ascanio pittore«. Nicht mit voller Gewißheit, aber mit großer Wahrscheinlichkeit muß auf dieselbe Frau die nachfolgende, etwas oberflächliche Notiz im Stato d'Anime vom Frühjahr 1611 der Pfarrei S. Maria del Popolo bezogen werden: In einem Seitengäßchen zwischen Corso und Via del Babuino wohnten: »Seriulo (?) di anni 50, Germana d'anni 40 sua moglie, Giov. Francesco figliolo di anni 3«. Auf dieses Kind stimmen Name und Alter des 1608 geborenen Söhnchens von Elsheimer vollkommen, die »Germana«, deren Name nicht angegeben ist, dürfte die Witwe Elsheimer sein, die demnach kurz nach dem Tod ihres zweiten Gatten vorübergehend mit einem anderen Manne so zusammen gelebt hätte, daß der Pfarrer von S. Maria del Popolo, der sie noch nicht genauer kannte, sie für Ehegatten hielt und demgemäß notierte. Dieses Intermezzo wäre dann durch die am 1. November 1611 geschlossene Ehe mit Quercia beendigt worden. Das vorliegende Material berechtigt, so lange keine anderen bestimmteren Nachrichten vorliegen, zu der Annahme, daß die Not und der Kummer in Elsheimers letzten Lebensjahren, wovon seine Biographen in dunkeln Andeutungen reden, durch die Ehe mit Carl'Antonia geschaffen worden sind.

In verschiedenen Lebensbeschreibungen wird von einer Unterstützung geredet, die Papst Paul V. dem Künstler zugewandt habe. Baglione, der Elsheimer noch persönlich gekannt haben kann und daher als der zuverlässigste Gewährsmann gilt, sagt darüber wörtlich: »Ebbe per moglie una Scozzese, e per potere più agiatamente vivere, era dal palazzo Apostolico lor somministrata ragionevole provvisione«. Nach damaligem Sprachgebrauch bedeutet »provvisione« eine regelmäßige Vergütung, ein festes Gehalt. Verschiedene Künstler haben für bestimmte Dienstleistungen vom päpstlichen Hof solche provvisioni bezogen. Die Rechnungsbücher der Depositaria Generale der päpstlichen Kammer, in denen derartige Zahlungen gebucht sind, enthalten aber keine Spur von einer Zahlung an Elsheimer; ebensowenig habe ich in den Büchern der Tesoreria Segreta oder im Archiv Borghese etwas derartiges gefunden. Es läge sonst nahe zu glauben, daß die Familie Pauls V., die so viele Künstler beschäftigt hat, auch dem genialen Deutschen etwas zugewandt habe; aber ein Beleg dafür ist bis jetzt nicht beigebracht. Welcher Art die päpstliche Zuwendung war, von der Baglione spricht, bleibt einstweilen dunkel. Auf eine Fährte möchte ich jedoch hinzuweisen nicht unterlassen, die vielleicht zum Ziele führen kann. Der obige Wortlaut bei Baglione, der gleichzeitig mit Elsheimer in Rom gelebt und gewirkt hat, läßt die Deutung zu, daß es sich nicht um eine Vergütung für künstlerische Leistungen und überhaupt um keine Zahlung an den Künstler handelte, sondern um eine Unterstützung an die Frau. Diese durch den Zusammenhang des Satzes gebotene Auslegung gewinnt eine gewisse Stütze durch eine Notiz im Taufregister von S. Lorenzo in Lucina, aus der hervorgeht, daß Frau Carl'Antonia schon vor ihrer Vermählung mit Elsheimer freundschaftliche Beziehungen unter dem päpstlichen Hofgesinde hatte. Bei der Taufe ihres Söhnchens aus der Ehe mit dem französischen Maler Breul im Jahre 1605 vertrat nämlich ein gewisser »Ludovico Dabeain, Cubicularius Pauli V.« Patenstelle.

Aus der Zugehörigkeit Elsheimers zur römischen Malerakademie S. Luca wäre man zu folgern geneigt, daß er schon bei Lebzeiten unter den italienischen Fachgenossen großes Ansehen genoß. Aber man darf nicht übersehen, daß die Akademie, die sich im Lauf der Zeiten wiederholt umgestaltet hat, am Anfang des 17. Jahrhunderts nicht dasselbe war wie zur Zeit des Mengs oder Thorwaldsens. Um 1600 war die Aufnahme eines Fremden in die Lukas-Akademie noch nicht gleichbedeutend mit einer feierlichen Auszeichnung für hervorragende Leistungen; vielmehr bildeten die Lukasgenossen damals gleich den übrigen Zünften eine kirchliche Bruderschaft von Fachgenossen,

die Malerei und verwandte Künste wie Stickerei, Vergolderei usw. betrieben, und eine große Zahl von Kunsthandwerkern, die für die Kunstgeschichte bedeutungslos waren, gehörte dieser »Università delli pittori, miniatori, ricamatori, banderarj et battilori« an. Adam Elsheimer hat bei Lebzeiten niemals eine Rolle in der Akademie gespielt wie etwa sein Freund und Meister Paul Brill, der einige Jahre lang Schatzmeister und im Jahre 1620 sogar Princeps von S. Luca war. In den handschriftlichen Akademikerlisten ist sein Name überhaupt nicht aufgeführt, und er scheint auch sehr wenig mit der Zunft verkehrt zu haben. Nur zweimal habe ich seinen Namen in den Akten der Akademie erwähnt gefunden. Das erstemal bei Gelegenheit des Lukasfestes 1607 (18. Oktober), wo »Adamo Ezemieri« das übliche Festgeschenk von 20 bajocchi an den camerlengo Brill ablieferte, und das zweitemal in einem bis zum Jahre 1672 reichenden Verzeichnis der »Ritratti dei pittori morti«. Diese Liste von Bildnissen verstorbener Maler im Besitz der Akademie führt u. a. auf: »Adamo Elesmer 1625«. Die beigesetzte Jahreszahl bezeichnet das Datum der Einlieferung oder Schenkung des Bildnisses an die Akademie. Wer das Porträt des römischen Malers deutscher Nation gestiftet hat, erfahren wir nicht; aber die Tatsache, daß es erst fünfzehn Jahre nach seinem Tode geschah, ist beredt genug. Sie scheint doch nichts anderes zu sagen, als daß das so vielen Künstlern beschiedene Geschick, erst nach ihrem Ableben volle Anerkennung zu finden, auch Adam Elsheimer nicht erspart geblieben ist, und damit wäre ja zum Teil auch die materielle Lebensnot erklärt, von der uns seine Biographen erzählen.

NEKROLOGE

Am 29. Juni ist im 66. Lebensjahre der in weitesten Kreisen bekannte Verlagsbuchhändler Geh. Kommerzienrat **Wilhelm Spemann** in Stuttgart gestorben, ein feingebildeter, außerordentlich begabter und vornehm denkender Mann, dem auch die Kunstwissenschaft viel zu verdanken hat. Spemann war vielseitig befähigt, voller Idealismus und reich an fruchtbaren Ideen. Mit dem künstlerischen Leben der Württembergischen Hauptstadt war er eng verknüpft und interessierte sich für die Pflege der Musik. In jungen Jahren hat er längere Zeit Italien durchwandert und dort Kunststudien getrieben. Seine vornehme Villa in der Reinsburg-Straße in Stuttgart vereinigt eine auserlesene Sammlung von Kunstschätzen, vor allem treffliche Kopien klassischer Werke. Er war Verleger einer großen Reihe von Werken über Kunst, namentlich Architektur, unter denen das von Graul und Stettiner herausgegebene »Museum«, sowie das »Repertorium für Kunstwissenschaft«, sein »Kunstlexikon« und die »Goldenen Bücher« in erster Reihe zu nennen sind. Bekannter wurde er zuerst durch die Kollektion Spemann und die Gründung der Zeitschrift »Vom Fels zum Meer«. Spemann wurde am 24. Dezember 1844 als Sohn eines Rechtsanwalts in Unna in Westfalen geboren. Die unter seinem Namen gehende Verlagsfirma gründete er im Jahre 1873.

PERSONALIEN

An der Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst in Weimar ist das durch den Weggang Professor Adolf Brütts freigewordene Lehramt für Bildhauerei nunmehr durch den Bildhauer **Gottlieb Elster** in Berlin-Grunewald besetzt worden, der die ihm angebotene Tätigkeit auch angenommen hat. Professor Elster ist unter anderem der Schöpfer des kürzlich in Frankfurt a. O. enthüllten Heinrich von Kleist-Denkmals.

Dem Bildhauer **Ernst Müller**-Braunschweig ist vom Regenten von Braunschweig der Titel *Professor* verliehen worden.

Der Maler **Meinhard Jacoby-Grunewald** wurde als Nachfolger Professor Mohrbutters an der Charlottenburger Städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule gewählt.

Der in München lebende Maler **Fritz Strobentz** ist zum *Professor* ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Zum Schutz der heimischen Bauweise, der Landschafts- und Ortsbilder in Tirol hat der Tiroler Landtag die für Tirol bestehende Bauordnung, wie die »Denkmalpflege« mitteilt, entsprechend abgeändert und ergänzt. Neben den Anforderungen des Verkehrs, der Gesundheit, der Feuersicherheit ist bei Neubauten auch noch die Eigenart des Ortsbildes zu berücksichtigen. Dachdeckungen, welche das allgemeine Ortsbild oder Landschaftsbild erheblich beeinträchtigen, sind zu vermeiden. In einer weiteren Bestimmung steht der Behörde das Recht zu, grobe, das Orts- oder Landschaftsbild störende Schönheitsfehler, auffallende Verstöße gegen die heimische Bauweise sowie allzu grelle Färbung der Ansichtsseite zu untersagen. Bei Herstellungen ist auf heimische Vorbilder tunlichst Bedacht zu nehmen. Angesichts der vielen Neubauten, die in den letzten Jahren auch in den Tiroler Städten und Ortschaften, insbesondere in der Marien-Theresien-Straße in Innsbruck, ohne Rücksicht auf das alte Gepräge der Städte- und Landschaftsbilder entstanden sind, erscheint diese in praktischer Weise kurzerhand vorgenommene Abänderung der Tiroler Bauordnung sehr dankens- und beachtenswert.

DENKMÄLER

Das **Virchow-Denkmal in Berlin**, über dessen Entstehung die Kunstchronik in Nummer 15 und 26 des vorigen Jahrganges berichtet hat, ein Werk des Bildhauers Fritz Klimsch, ist unter zahlreicher Teilnahme am 29. Juni auf dem Karlsplatze in Berlin enthüllt worden. Das Denkmal gilt nicht nur dem großen Forscher, sondern auch dem Ehrenbürger der Stadt Berlin, für deren Wohl Virchow seine Kräfte stets eingesetzt hatte.

AUSGRABUNGEN

Die französischen Ausgrabungen in Delos. Im Jahre 1909 hat die École française d'Athènes ihre Haupttätigkeit wieder auf die Insel Delos beschränkt, wo sie dank der anhaltenden Generosität des Herzogs von Loubat eine neue und wichtige Ausgrabungskampagne durchführen konnte. Die Arbeiten haben erst in den letzten Tagen des Mai 1909 begonnen und sind bis zum Oktober durchgeführt worden (siehe Kunstchronik vom 26. November Sp. 99/100). Sie haben sich auf das große Heiligtum, den Handelshafen und das obere Tal des Inopos konzentriert. Das »Bulletin de l'art ancien et moderne« und die Berichte der Académie des inscriptions berichten darüber. — In dem großen Temenos, der fast ganz durchforscht ist,

hat man sich auf einige Untersuchungen in der Nähe der Propyläen beschränkt. Hier, südwestlich vom Tempel, war schon 1877 ein ebenso orientierter, zweischiffiger jonischer Bau mit Pronaos und Opisthodom freigelegt worden. Die Basis des Naxierkolosses, die an seine Nordwand anstößt, liegt mit dieser bündig (siehe Archäologischer Anzeiger 1909, Sp. 118). Unter dieser Basis ist dann im Juni 1909 ein sehr altes Gebäude entdeckt worden; zwei parallele Reihen von acht regelmäßigen Höhlungen, die in den Felsen gebohrt sind, bezeugen eine doppelte Kolonnade, die unbedingt nur aus Holz erbaut gewesen sein kann. Unter den Trümmern hat man Vasenfragmente gefunden, die in die geometrische und mykenische Epoche gehören. Das von 16 Holzpfeilern getragene Gebäude ist zweifellos in die mykenische Zeit zu setzen. — Am Meeresufer hat man fast überall mit Bestimmtheit die Lage der vor den Magazinen unterhalb des Theaterviertels errichteten Kais erkennen können. Man kann sich jetzt einen exakten Begriff von dem Hafen von Delos machen, wie er zur Zeit der höchsten Blüte des Handels auf der Insel im 2. Jahrhundert v. Chr. ausgesehen hat: vor diesen Magazinen liefen mehrere Molen senkrecht zu der Linie der Kais in das Meer; dadurch wurden eine ganze Reihe wirklicher Docks geschaffen. Etwas weiter davon, in der Richtung der Bucht der Furni (Öfen), war ein Hafenbassin in das feste Land hinein ausgegraben worden, das nur durch enge Zu- und Ausgänge mit dem Meer kommunizierte. Es war vielleicht für die Schiffe, die repariert werden sollten, bestimmt. — Die wichtigste Ausgrabung fand aber in der Inopos-Schlucht unterhalb des Kynthos und der Apollogrotte statt. In dieser Gegend hatte man schon längst die Ruinen von zwei Heiligtümern bemerkt. Am linken Abhang das Kabirion, auf der rechten Seite ein viel wichtigeres Heiligtum, das der fremden Götter. Schon vor 20 Jahren waren von Hauvette und Salomon Reinach Ausgrabungen an einzelnen Stellen daselbst vorgenommen worden. Diesmal wurden die Heiligtümer gänzlich ausgeräumt. Der kleine Kabirentempel und die zu ihm hinaufführende Treppe wurde ganz bloßgelegt. Auf der rechten Seite stieß man auf die lange Terrasse, auf der sich die den Göttern Syriens und Ägyptens geweihten Heiligtümer erhoben. In dem südlichen Teil dieser Reihe kannte man schon den Serapistempel — auch Isis, Anubis und Harpokration wurde daselbst verehrt — und die Pseudozyklopische Mauer, die die Fläche, auf der der Tempel gebaut ist, stützt. Jetzt ist die ganze Umgebung ausgeräumt worden. Auf der nördlichen Seite, wo seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. die syrischen Götter verehrt wurden, stieß man auf einen großen Mosaikhof und auf das kleine Theater, das bis zur Hälfte unter Trümmern begraben ist. Die ganze Terrasse ließ Fundamente für Basen und Exedren erkennen. Einige Sondierungen an der scharf abfallenden Schlucht führen endlich zu einer merkwürdigen Entdeckung. Eine breite Freitreppe, die von Absätzen unterbrochen war, lief vom Grund des Inopostals hinauf zu der Terrasse des Heiligtums. Eine in der Mitte der Treppe angebrachte Inschrift nennt einen gewissen Diophantos als Stifter der den syrischen Göttern Atargatis und Hadad geweihten Tempelanlage. Dieselbe war von Häusern umgrenzt und zweifellos eine öffentliche Straße in der Art der modernen neapolitanischen Saliten. Unter den Einzelfunden ist neben zahlreichen, meist von Athenern herrührende Votivinschriften ein dem syrischen Gotte Hadran geweihtes Mosaik besonders zu erwähnen. Die weiteren Ausgrabungen sollen die beiden Seiten des Inopostales ausräumen und man wird dann in der Lage sein, dieses exotische Quartier von Delos im Detail zu rekonstruieren, wo sich um die Heiligtümer ihrer asiatischen Götter alle möglichen Fremden in Etagenhäusern an steilen Straßen angesiedelt hatten. Auf diese Weise wird wohl das pittoreskeste Viertel von Delos im 2. Jahrhundert v. Chr. zutage kommen. *M.*

FUNDE

Ein wertvoller **antiker Münzfund** wurde jüngst in **Laibach** beim Bau der Staatsgewerbeschule gemacht. Man entdeckte einen Topf mit 49 römischen Goldmünzen und acht Silberbarren. Am zahlreichsten sind darunter die Münzen Konstantins des Großen. Die Münzen sind sämtlich stempelfrisch und standen anscheinend wenig oder garnicht im Verkehr. Der Schatz dürfte den Gold- und Silbervorrat eines Goldschmiedes gebildet haben und scheint nach dem Jahre 361 n. Chr. vergraben worden zu sein.

ARCHÄOLOGISCHES

Das Pendant zum Ludovisi-Thron im Bostoner Museum. Obwohl ich in dem Aufsatz »Das neue Bostoner Museum« (Kunstchronik vom 18. Februar 1910) bereits über die hervorragendste Neuerwerbung des Bostoner Museums, das Pendant zu dem weltberühmten Ludovisi-Thron im römischen Thermenmuseum gesprochen habe, muß ich doch jetzt nochmals darauf zurückkommen, da das soeben erschienene Juni-»Museum of Fine Arts Bulletin« der Öffentlichkeit das herrliche Werk zum erstenmal in einer, wenn auch nur kleinen, Abbildung vorlegt.

Eine ausführliche wissenschaftliche Publikation des Bostoner Besitzes ist in Vorbereitung (soviel ich weiß, ist Prof. Franz Studniczka in Leipzig für den alten Kontinent damit betraut). Einstweilen gibt aber Arthur Fairbanks in dem Bostoner Bulletin folgende Details, die wir in Anbetracht der Schönheit des Werkes und seiner Wichtigkeit für die griechische Kunstgeschichte wie für die griechische Mythologie hier wiederholen. Die Ähnlichkeit mit dem sogenannten Ludovisi-Thron wird bei dem Bostoner Werk sofort ins Auge fallen. Die Dimensionen des Marmors korrespondieren, wenn auch nicht bis zur äußersten Exaktheit: die Höhe des Bostoner Reliefs beträgt ungefähr 5 cm mehr als die anzunehmende Fortsetzung der Abdachung auf der Höhe des römischen Reliefs vermuten läßt. Die Breite auf dem oberen Ende des Reliefs ist 7—8 cm größer in Boston. Die Breite des längeren Flügels des Bostoner Reliefs ist fast genau die gleiche wie die der beiden Seiten des römischen. Die Dimensionen auf der Innenseite stimmen vollständig, abgesehen davon, daß die Seiten des Bostoner Reliefs sich nach oben zu verschmälern, während die Seiten des römischen sich leicht verbreitern. Petersen hat nachgewiesen, daß der untere Teil des römischen Reliefs abgeschnitten worden ist, vielleicht um mit Metallornamenten versehen zu werden; auf diese Weise ist das untere Ende der Szene etwas in Unordnung. Auf dem Bostoner Relief ersetzen feine langgezogene Voluten, auf denen Palmetten ruhen, das, was in Rom augenscheinlich verloren gegangen ist. In der ganzen Form, in der Kurve, die das untere Ende der dargestellten Szenen abgrenzt, in den Darstellungen selbst, in dem Stil der Arbeit korrespondieren aber die beiden Werke so sehr, daß wir fest annehmen dürfen, daß sie zusammen entstanden sind, und zwar, um zusammen zu gehören. Die Szene auf der Langseite des Reliefs zeigt eine beschwingte Figur, die zwei kleine nackte jugendliche Gestalten in der Gegenwart zweier sitzender Frauen wägt (die Wage und ihr Inhalt fehlt auf der Abbildung des Bulletins; die Öffnungen auf der Brust des wägenden Gottes und auf seinen Flügeln zeigen, daß die Wage auf-

gesetzt war). Auf einer dem Amasis zugeschriebenen Vase im Louvre-Museum wägt Hermes die Seelen zweier Krieger in Gegenwart einer Frau (Thetis?) und von Zeus; eine zweite, wenig spätere Vase (Kylix) im Louvre zeigt Hermes als Seelenwäger zwischen einem beschwingten Eros und Thetis, während auf der anderen Seite der Kylix der Zweikampf zwischen Achilleus und Memnon dargestellt ist. Derartige Szenen sind noch mehrfach nachweisbar. Auch eine im Bostoner Museum; so scheint klar zu sein, daß der Bildhauer seine Inspiration entweder aus Vasenbildern der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zog, wie sie in großer Anzahl in Italien gefunden worden sind, oder von dem Prototyp dieser Vasengemälde. Die Gestalt des Hermes, wenn es Hermes wirklich ist, stimmt genau zu den beschwingten Erosfiguren auf den frühen rotfigurigen Lekythen, und die sitzende Figur auf der Rechten ist vom Typus der Penelope auf einer Vase aus Chiusi, wobei man ganz selbstverständlich auch an die vatikanische Penelope denken muß. Haben wir das Recht, die Szene eine Seelenwägung (Psychostasia) mit Thetis zur Linken und Eros zur Rechten des Beschauers zu nennen? Der Fisch am äußersten unteren Ende dürfte vielleicht diese Ansicht bestätigen, während der Granatapfel in der rechten Ecke wohl auf den Tod Memnons Bezug haben kann. Dazu tritt, daß die Geburtsszene auf dem Ludovisi-Thron eine Anspielung auf den Tod in dem dazu gehörigen Bostoner Teil wohl voraussetzen mag. Sicher steht, daß man auf einem Vasengemälde die Mittelfigur mit der Wage Eros nennen würde, daß aber die Miniaturjünglinge in den Vasenschalen unbewaffnete Krieger sind, vielleicht weil deren Darstellungen in Waffen auf einem Relief von solchem Charakter schwierig gewesen wäre.

Der Zusammenhang des Bostoner Marmorwerkes mit dem Ludovisi-Thron tritt aber mit unbedingter Sicherheit zutage, wenn der Kitharaspieler auf dem rechten Seitenflügel mit der nackten Flötenspielerin auf dem römischen Werke verglichen wird. Der eine ist der Contrepart des andern, und abgesehen von einigen Verschiedenheiten in der Reliefbehandlung, ist der Geist des Werkes ganz der gleiche. Die Oberfläche ist mit der äußersten Schönheit und Grazie ausgearbeitet, wenn auch das anatomische Verständnis fehlt. (Die Form und die Biegung der Kissen, auf denen der Bostoner Kitharöde und die römische Flötenspielerin wie auch die römische Frau mit dem Weihrauchbecken sitzen, sind ganz exakt die gleiche.) Die Szenen sind so nah miteinander verwandt, daß wir auch einen Zusammenhang zwischen der bekleideten Frau vor dem Weihrauchständer auf der andern Seite des römischen Reliefs und dem so charakteristischen alten Weib auf der zweiten Seite des Bostoner Reliefs zu suchen haben. Der Realismus dieses Gesichtes einer alten Frau hat überhaupt in der frühen Skulptur nichts, was zum Vergleich herangezogen werden kann; höchstens können wir dabei an den sogenannten Seher (»sinnender Greis«) des Olympiagiebels denken. Die Runzeln der alten Frau sind in der gleichen liebevollen Sorgfalt ausstudiert wie die Falten des Gewandes. In der rechten Hand muß die Frau einen gekrümmten Gegenstand erhoben haben, der zum größten Teil jetzt weggemeißelt ist. Das Relief ist sehr enge zusammengezogen (die alte Frau sitzt daher viel aufrechter da als die Frau vor dem Weihrauchständer in Rom); die Knie sind ganz heraufgezogen, so daß die Figur mit Ausnahme der vorgestreckten Füße den ganzen Raum ausfüllt. Wenn die Analogie mit dem Ludovisi-Thron festgehalten wird, so muß man für diesen ein fehlendes Marmorstück konjizieren, das die untere Volute komplettierte und das vielleicht einen Altar vorstellte.

In Rom ist, wie ich höre, erst durch diese provisorische Publikation in dem Bostoner Museumsbulletin weiteren Kreisen bekannt geworden, welch ein unersetzlicher Schaden Italien durch die Entführung dieses Pendants zum Ludovisi-Thron zugefügt worden ist. Allerlei neue Gesetzentwürfe schwirren daher durch die Luft, um das Land vor solchen heimlichen Ausfuhrvergehen zu schützen, z. B. daß alle im Boden Italiens ruhenden Antiken zum Nationaleigentum erklärt werden sollten, absolute Ausfuhrverbote und ähnliches. Es wäre doch richtiger, wenn man besser aufpassen und wirklich schonungslos gegen die *heimlichen* Ausführer, Ausfuhrvermittler und ihre Helfershelfer vorgehen würde, als daß der private Bodenbesitz, der durch die Ausfuhrhindernisse schon genügend belastet wird, auf solche Weise von dem Eigentum der auf ihm gemachten Funde geradezu ausgeschlossen wird. *M.*

AUSSTELLUNGEN

⊙ Im **Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin** ist die Whistlerausstellung durch eine **Ausstellung des graphischen Werkes Lukas van Leydens** abgelöst worden. Das Kabinett besitzt nahezu sämtliche Blätter des Künstlers in vorzüglichen Abdrücken, neben den Kupferstichen und den Radierungen — Lukas van Leyden gehörte zu den ersten, die sich der neuen Technik der Radierung bedienten, und versuchte als erster eine Kombination mit der Grabstichelarbeit — gelangten auch die Holzschnitte und eine Reihe von Büchern mit Illustrationen des Meisters zur Ausstellung. Ein besonderes Interesse erhält die Veranstaltung dadurch, daß man versuchte, die sämtlichen Stiche in eine chronologische Reihe zu bringen, was bei der verhältnismäßig großen Zahl datierter Arbeiten mit fast absoluter Sicherheit zu erreichen ist. Lukas van Leyden gehört nicht zu den ganz großen Meistern, die aus der Fülle eigenen Erlebens schöpfen, und deren Entwickelung bis ins hohe Alter ein stetes Reicherwerden und Aufwärtsschreiten bedeutet. Dürer und Rembrandt, Tizian und Rubens geben die Haupttypen höchster Künstlerschaft in diesem Sinne. Aber hat man sich gewöhnt, den Begriff künstlerischer Entwickelung überhaupt von diesen bekanntesten Beispielen abzuleiten, so ist es doppelt interessant und wichtig, den Verlauf einer ganz anders gearteten Entwickelung in einer lebendigen Reihe vorgeführt zu sehen. Denn in dem Werke des Lukas van Leyden liegen die bedeutendsten und eigensten Leistungen nicht im hohen Alter, sondern gerade in der frühesten Jugend. Man möchte es glauben, daß er ein Wunderkind gewesen, und wenn auch van Manders Bericht, der ihn 1494 geboren sein, also schon im 14. Lebensjahre reife künstlerische Leistungen vollbringen läßt, übertrieben sein mag, so glaubt man doch gern an die ungewöhnliche Frühreife, denn der starke Akzent, der auf den Jugendarbeiten liegt, erhält so nochmals eine besondere Betonung. Als charakteristisch kann man die eigene und selbständige Auffassung hergebrachter Themen hervorheben, wenn Lukas van Leyden etwa bei einer Darstellung der Susanna die beiden Alten groß im Vordergrund gibt und die Badende klein in der Ferne, oder bei einer Bekehrung des Paulus den Geblendeten geführt von den Seinen zeigt. Solche freie Auffassung ist typisch für die Arbeiten der Frühzeit, — und es mag hiermit zusammenhängen, daß eine ganze Reihe von Darstellungen noch ungedeutet sind, — später wird man kaum mehr solche Dinge finden. Der reiche Born ist rasch versiegt. Es bleibt die bemerkenswerte bildnerische Kraft, die handwerkliche Tüchtigkeit und der emsige Fleiß. Aber der Stil entartet in Manier. Die Anregungen kommen von außen, da die eigene Phantasie nicht mehr willig neue Bilder hergibt. Dürer, die Italiener werden maßgebend, und die eigene Persön-

lichkeit schwindet zusehends hinter den größeren Vorbildern. *G.*

Die **Städtebau-Ausstellung in Berlin,** die am 26. Juni geschlossen wurde, hatte 65000 Besucher aufzuweisen.

Düsseldorf. Am 15. Juli wird der »**Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler**« seine **Jahresausstellung** im Kunstpalast eröffnen. Max Liebermann wird dort seine neuesten Schöpfungen zeigen. Den zentralen Düsseldorfer Beitrag werden Werke von Bretz, Clarenbach, Deußer, Ophey, Schmurr und der beiden Sohn-Rethel abgeben, der Künstler also, auf deren Produktion die Bundesgründung beruht. Als geschlossene Gruppe eingeladen wurden diejenigen Künstler, die man als »Jungdeutsche« bezeichnet, Maler, die mit den Resultaten des Impressionismus neue formale, dekorative und monumentalrhythmische Stilgedanken zu vereinen streben: Karl Hofer, E. R. Weiß, K. F. von Freyhold, H. Brühlmann. Weiter werden ausgewählte Werke des modernen französischen dekorativen Kolorismus gezeigt werden, Bilder von Vuillard, Bonnard, Roussel u. a. Auch die jüngeren Pariser um Matisse werden in einer von dem in Paris lebenden Düsseldorfer Maler Otto von Waetjen zusammengebrachten Kollektion geschlossener auftreten, als man es bisher in Deutschland gewohnt war. Die Plastik wird vornehmlich durch den zum Vorstand des Sonderbundes gehörigen Rudolf Bosselt, durch Hermann Haller und die in Hagen i. W. angesiedelten Bildhauer Moissey Kogan und Mendez da Costa vertreten sein. Eine kleine kunstgewerbliche Abteilung von gleichfalls internationalem Gepräge soll sich anschließen. Geschäftsführer der Ausstellung ist Fritz Bismeyer in Düsseldorf.

Die Ausstellung Belgischer Kunst des 17. Jahrhunderts in Brüssel wurde am Dienstag, den 14. Juni eröffnet. Man wird sich erinnern, daß dieselbe ursprünglich unter der Bezeichnung »Albert und Isabella-Ausstellung« hätte in Szene gehen sollen, nachdem der allererste Titel einer Rubens-Ausstellung, als zu eng gegriffen, verworfen worden war. Man befürchtete, daß von der ungeheuren Produktion des Antwerpener Malerfürsten verhältnismäßig wenig in Brüssel zusammengetragen werden würde; es schien deshalb praktischer, die gesamte Rubensianische Epoche der geplanten rückblickenden Ausstellung als Rahmen zu geben. Dieses Programm ist nun auch zur Ausführung gelangt, nur der Titel ist geändert worden, weil die Bezeichnung »Albert und Isabella« einen politisch-klerikalen Beigeschmack hatte. In der Tat, so viel man auch jenem Statthalterpaar ein Aufblühen der Künste verdankt hat, so beschämend und erniedrigend bleibt auch heute noch für Belgien ihr politisches und kirchliches Regiment, dessen Greuel dem der spanischen Unterdrückung der Niederlande in nichts nachgestanden sind. Professor Discailles von der Genter Universität hat gelegentlich der hier behandelten rückblickenden Ausstellung eine Flugschrift erscheinen lassen, in der er mit schlagenden Beweisen der Sage von den »guten Souveränen Albert und Isabella« scharf zu Leibe geht. (Brüssel, J. Lebègue & Co). Das nebenbei und nur als Erklärung, warum auf dringende Vorstellungen hin die Bezeichnung »Albert und Isabella-Ausstellung« durch diejenige der »Ausstellung Belgischer Kunst des 17. Jahrhunderts« ersetzt wurde. Im Kern blieb die Sache dieselbe. Es muß natürlich einer eingehenderen Besprechung an dieser Stelle die volle Würdigung einer künstlerischen Kundgebung vorbehalten bleiben, die zu den schönsten zählen wird, die unsere Zeit erlebt hat und die selbst die beiden Ausstellungen von Brügge — die der Primitiven und des Goldenen Vließes — und die Van Dyck-Ausstellung von Antwerpen in den Schatten stellt. Man hat zum Glück alle ursprünglich geplanten zeitgemäßen Umzüge und Kavalkaden und sonstige maskeradenhafte Wiederbelebung der Rubensianischen Epoche nicht inszeniert und vernünftigerweise beschlossen, mit Ausnahme von 14tägigen Konzerten alter Melodien die hehre alte Kunst nur durch sich wirken zu lassen. Man hat ihr durch die geschickten Kunstkenner und Dekorateure Cardon und Flaneau einen stilvollen Rahmen im Geschmack der Epoche gegeben und sie so wie sie sich darstellt der Bewunderung unserer Zeitgenossen übergeben.

Die »Ausstellung Belgischer Kunst des 17. Jahrhunderts« zählt allein an 100 Werke von Rubens. Es steuerten bei: von Herrschern Kaiser Wilhelm, Kaiser Franz Joseph, König Alphons, der Herzog von Anhalt, Fürst Lichtenstein, ferner die Grafen Clam-Gallas und Czernin in Wien, Baron Oppenheim in Köln. Von Museen, die von Berlin, Wien, München, St. Petersburg, Kassel, Dresden, Gotha, Aachen, Budapest, Rom, Paris (Louvre und Cluny), Lille, Dünkirchen, Havre, Douai, Grenoble, Valenciennes, Haag, Amsterdam und Rotterdam. Die Sendungen vom spanischen und englischen Komitee und von Pierpont Morgan standen bei Eröffnung nebst anderen wertvollen Kollektionen noch aus. Es sandten ferner von Privatsammlern noch die Amerikaner Bacon, Sprague und Frau Ffoulke; die Herren Schloß, Lehman, Porges, Baron Schlichting, Edouard Kann, Bonnat, E. Wauters, Graf de Lagonne und Frau Edouard André, sämtlich in Paris. Von belgischen Sammlungen sind vertreten die der Marquise Arconati, des Grafen della Faille, Barons Janssen, Barons Empain, Ch. L. Cardons, Staatsministers Beernaert, Frau Errera. Die Museen und Kirchen Belgiens haben reichlich hergegeben, die Stadt Brüssel ebenfalls. Man sieht vor allem hier vereinigt die berühmten Rubens der Paulskirche in Antwerpen, der Johanniskirche in Mecheln, der Rochuskirche in Alost und der Genter Kathedrale. Die Ausstellung zählt an Gemälden allein 550 Bilder und 150 Zeichnungen. Ihr Gesamtwert ist mit 40 Millionen Franken versichert. Weiteres muß, wie gesagt, einer eingehenderen Besprechung vorbehalten bleiben.

Alfred Ruhemann.

SAMMLUNGEN

o **Köln.** Das **Wallraf-Richartz-Museum** hat ein Selbstporträt *Max Liebermanns* aus dem Jahre 1905 erworben und damit seine Sammlung moderner Kunst um ein wichtiges Dokument aus des Malers Entwickelungsgang bereichert. Es ist ganz ähnlich dem für die Uffizien in Florenz gemalten Porträt, zeigt jedoch im Gegensatz hierzu den Maler vor der Staffelei mit der *Linken* malend. In der rechten Hand hält er Palette, Maltuch und Pinsel. Das Kölner Bild hat in der weitausholenden Geste des linken Armes etwas Formal-Bezwingendes, das im Kompositionellen von ferne an Liebermanns Simsonbild mit der triumphierenden unvergeßlichen Gebärde der Delila erinnert. Die Farbe tritt vergleichsweise zurück. Wer Liebermann nur als geistreichen Kauseur kennt, wird über den Ausdruck ruhevollen Ernstes in den sonst so beweglichen Zügen staunen. Es ist mehr der Maler der »Netzflickerinnen« (Hamburg) und der »Frau mit der Ziege« (München), der uns hier entgegentritt, als der Künstler der Polospieler und der Strandimpressionen.

Seit einiger Zeit ist die Modernisierung der Altkölner Säle fertiggestellt. Man hat die Säle bedeutend gehellt und einen gegen früher ruhigeren Gesamteindruck dadurch erzielt, daß die allzuhohen Behangflächen durch die Hinzufügung eines breiten weißen Friesstreifens unter dem Plafond verkürzt wurden. Die Gemälde haben koloristisch durch den neuen Hintergrund, ein stumpfes gedämpftes

Violett, unzweifelhaft gewonnen: die Unterschiede in der malerischen Behandlung beim Meister der hl. Sippe, dem Meister von St. Severin und des hl. Bartholomäus kommen jetzt mehr zur Geltung als früher, da der Saal der großen Altarbilder an einer gewissen Monotonie litt. Durch eine schmale gemalte Goldleiste ist das Violett vom Weiß sehr wirkungsvoll, aber vielleicht etwas zu spielerisch getrennt. Man kann nur wünschen, daß bald auch der Raum der späteren Niederländer mit dem »Tode der Maria« von J. van Cleve als Mittelpunkt dieser Neuaufstellung teilhaftig werde. In der kleinen »Tribuna« nehmen jetzt Stephan Lochners »Madonna im Rosenhag« und sein »Jüngstes Gericht« den Ehrenplatz ein.

Frisches Leben waltet auch in der Direktor Dr. Poppelreuter unterstehenden Skulpturensammlung des Erdgeschosses. Es ist jetzt endlich eine kleine Abteilung moderner Kleinplastik mit guten französischen und deutschen Plaketten und Bronzen von Gaul, Stuck und anderen Bildnern eingerichtet worden. Auch die Skulpturen des Mittelalters sind neu aufgestellt worden.

Beiläufig sei noch bemerkt, daß das große im Junihefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« reproduzierte Bild von A. Legros »Die Geographiestunde« schon seit dem vorigen Jahre sich im Besitze des Museums befindet.

Für das **Museum in Reichenberg i. B.** wurde seitens der städtischen Behörden ein Grunewald-Bild von *Walter Leistikow* durch den Kunstsalon Mathilde Rabl in Berlin angekauft.

o **Köln.** Graf *Leopold von Kalckreuth* hat während eines Aufenthaltes in Köln den Domkapitular Professor Schnütgen gemalt. Das Bildnis, das im Violett des geistlichen Ornats sein farbiges Zentrum hat und den bekannten Sammler in einem Raum seines so vielen Kunstfreunden bekannten Hauses am Margarethenkloster zeigt, ist als Geschenk einer Kölner Dame dem Kunstgewerbemuseum überwiesen worden und soll in dem für die Schnütgenschen Sammlungen errichteten Neubau seinen Platz finden.

Brüssel. Trotz Weltausstellung wird der feinsinnige Kunstfreund den reinsten Genuß und die schönste Erholung vom Trubel des Jahrmarktes im Musée royale erleben.

Viele werden heuer über alles Erwarten den hohen Rang des Brüsseler Museums aufs neue empfinden. In der ganz hervorragenden Abteilung, in der die Bilderschätze der flämisch-niederländischen Primitiven die Bedeutung der Galerie steigern, begegnen uns einige Neuerwerbungen.

Besondere Erwähnung verdienen zwei kleinformatige, qualitativ hochstehende Meisterwerke. Ein echter, 1511 L signierter Lucas von Leyden stammt aus der Sammlung Fetis. Dargestellt ist die Versuchung des hl. Antonius. Die asketisch ausdrucksvolle Gestalt kniet vor dem Kruzifixus. Schauplatz ist eine düstere Waldlandschaft, in der der Heilige von merkwürdigen, aus dem Dunkel auftauchenden Spukgestalten bedroht wird, die zum Teil der Phantasiewelt des Hieronymus Bosch .entnommen sind, aber doch noch (cf. das Schwein mit dem Nasenring) eigenartig genug anmuten. Lucas, der Maler, offenbart sich in der besonderen Note, wie er Licht und Schatten auf der Bildfläche verteilt, wie beispielsweise die ganz hellen Lichter auf den hageren Fingern spielen und wie die ganze Gestalt stark silhouettiert herausgehoben wird. Dieses Originalwerk gehört zu den wenigen 20 Ölbildern, die von Lucas erhalten sind und von denen sich fünf in Berlin befinden.

Die wichtigere und letzte Aquisition des Museums, ein Geschenk von Brüsseler Museumsfreunden, wird den Besuchern des Saales der Primitiven durch die günstige Aufstellung auf einer Staffelei nahegeführt.

Das kleine breitformatige Bild ist ein Kleinod und stammt aus der Galerie Molinier, Paris. Die für das Werk ausgegebene Summe von 30000 Francs erscheint relativ niedrig. Als Autor des Meisterwerkes nennt man in Brüssel noch immer den »Maître de Merode«, der bekanntlich mit dem Meister von Flemalle zu identifizieren ist.

Nach Analogie des leider im Besitz der Gräfin von Merode verborgen gehaltenen Triptychons dürfte die Zuschreibung kaum auf Widerspruch stoßen.

Durch diesen Galeriebesitz, der eine Duplik des Mittelbildes des Meroder Triptychons — eine Verkündigung Mariä im Interieur eines Wohnraumes — darstellt, wird der Verlust, den die Gräfin von Merode durch Geheimhaltung ihres Besitzes verursacht, für alle Kunstinteressenten herabgemindert.

Das subtil feinpinselig gemalte Bildchen gehört in eine frühe Zeit und entfernt sich weit von dem imponierend großzügigeren Stil, zu dem der Meister von Flemalle später in der Frankfurter »Veronika« gelangt. Ein bis in das letzte Detail treu geschildertes Interieur zeigt eine noch ungeschickte Raumbehandlung, im ganzen eine nahe Beziehung zu der frühesten Kölner Schule, gleichzeitig auch eine Fortsetzung der frühen ausgezeichneten französischen Miniaturkunst. Die wenig fortschrittliche Art des Künstlers bleibt hinter der der gleichzeitig wirkenden Eycks zurück. Jedes Motiv ist gesondert geschildert, Figuren und Raum sind nicht zusammengestimmt und empfunden.

In der liebevollen Durchführung aller Details, in bezug auf Liebenswürdigkeit und Innigkeit der Auffassung, erscheint mir die Neuerwerbung des Brüsseler Museums ein Musterbeispiel jenes Geistes darzustellen, der in der Nacheyckschen Periode verschwindet. *Alfred Mayer.*

LITERATUR

Lukas Cranach. Von *Ed. Heyck.* Mit 103 Abbildungen. 1908. Bielefeld und Leipzig. Velhagen & Klasing.

Im Jahre 1890 schrieb Janitschek noch in seiner Geschichte der Malerei: »Die Jugendentwicklung Cranachs liegt im Dunkel. . . . Dürersche Züge fehlen nicht ganz den frühesten der von ihm bekannten Werke, dazu hie und da . . . ein Anklang an Grünewald. . . . Wahrscheinlich war sein Vater selbst sein erster Lehrer, und dann hat die Wanderschaft ihn mit den hervorragenden fränkischen, vielleicht auch oberrheinischen Werkstätten bekannt gemacht.« Daß andere Schulen als diese *zuerst* in Frage kämen, wurde mir klar, als ich 1892 mich davon überzeugte, daß der Schleißheimer Kruzifixus von 1503 von Cranach gemalt sei. Als ich damals Bayersdorfer von dieser Bestimmung sprach, lachte er mich aus. Mir selbst schien sie so verwegen, daß ich die Sache zunächst liegen ließ. Kurz bevor ich sie 1895 veröffentlichte, riet mir ein anderer Forscher eindringlich ab. Ich hatte übrigens den Wagen durch die Beiladung der vier Bilder aus dem Marienleben (Sg. v. Kaufmann) und der Verkündigung (Jakobskirche in Augsburg) überpackt. Daß das Donaugebiet, überhaupt das südöstliche Deutschland Cranachs Jugendstil gebildet habe, sprach ich aber in dem kleinen Aufsatz (Rep. f. Kw. XVIII S. 424 ff.) aus. Durch glückliche Funde und weitere Ermittlungen von Kämmerer, Flechsig, Dodgson und Doernhoeffer ist das in der Folge präzisiert und namentlich Wien als Aufenthaltsort Cranachs um die Wende vom 15. auf das 16. Jahrhundert sichergestellt worden. Man muß nun abwarten, bis sich Spuren für die frühere Zeit Cranachs zeigen.

Das tätigere Interesse hat sich seit Flechsigs Cranachstudien auf die Mannesjahre des Malers gerichtet. Die Pseudogrünewaldfrage ist zur Hans-Cranachfrage geworden. Flechsig ist, fürchte ich, von vornherein zu sehr darauf

ausgegangen, den Maler Hans Cranach und sein Werk zu *erweisen* und hat Beobachtungen für seine These, statt die These aus seinen Beobachtungen gesucht. Seine Lösung ist in ihrer Eleganz allerdings bestechend, aber nicht wahrscheinlich. Viele seiner Kriterien müssen nicht individuelle, sondern können auch werkstattmäßige sein. Es teilen sich wohl mehrere Hände in die Bilder seines Hans Cranach, wenn schon die Sonderung aus dem Bereich der eigenhändigen Bilder des Lukas im ganzen richtig vorgenommen ist. Aber nicht nur, daß es am Ende Hans-Cranach-Bilder *vor* 1516 gibt (dem ohnehin unwahrscheinlich frühen angeblichen Beginn der Tätigkeit des Hans), seine Entwicklung beschreibt auch eine zu seltsame Kurve. Daß *ein* Maler das Willibaldbild von 1520 und (gar noch später!) die zwei Aschaffenburger Gregoriusmessen gemalt habe, leuchtet mir nicht ein. Körperformen, Schädel, Hände, Faltenstil sehe ich hier und dort verschieden. Auch qualitativ, schöpferisch, besonders in der Charakteristik sind die Unterschiede unter den Hans-Cranach-Bildern groß. Eine so sichere Persönlichkeit wie den Gabriel von Eib suche ich auf den meisten übrigen Bildern der Gruppe vergebens. Ähnliches hat ja Friedländer schon eingewandt (im Rep. f. Kw. XXIV S. 64ff. und im Text zu dem Erfurter Ausstellungswerk von 1903, »Die Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts«, S. 13ff.). Also: Dagegen, daß man die Pseudogrünewaldbilder ganz oder größtenteils dem Lukas zu gunsten mehrerer Werkstattsgenossen aberkenne, würde ich mich nicht wehren, wohl aber weiß ich keine ausreichenden Gründe für den Begriff »Hans Cranach« und seine Ausstattung mit nahezu allen Cranach- und Pseudogrünewaldbildern zwischen 1518 und 1537.

Bei dieser Sachlage ist es eigentlich mißlich, über den Lukas Cranach ein populäres Buch zu schreiben. Der Verfasser hat das nicht verkannt. Er ergibt sich zwar zuerst »mit Gefühlen großer Erleichterung« in die Hans-Cranach-Theorie Flechsigs (S. 8), sträubt sich im Grunde aber doch dagegen (S. 56ff.) und schafft ebensowohl Gründe gegen (S. 82) als für Flechsigs Ansicht herbei. Dieser geringen Entschiedenheit, die dem auf anderen Wissensgebieten heimischeren Verfasser nicht zu verargen ist, stehen beträchtliche Vorzüge gegenüber. Der Verfasser wird durch die Stilkritik, deren Künste er mit einem für die Männer vom Bau höchst schmeichelhaften Erstaunen bewundert, nicht so sehr in Anspruch genommen, daß er nicht für die menschliche Seite des Cranachfalles ein frisches Auge behielte. Er folgt dem Lukas Cranach durch seinen Lebensgang, schaut sich den Menschen scharf an und macht treffende Beobachtungen, die der Würdigung des Künstlers zugute kommen. Eine, die meines Wissens noch nicht ausgesprochen worden ist, freut mich besonders. Es gibt von Cranach kein Selbstbildnis, wenigstens kein eingestandenes. Dürer, gar Rembrandt wurden nicht müde, unverbrämt oder unter einem Vorwand sich abzukonterfeien. Selbst der kühle Holbein hat Selbstbildnisse hinterlassen. Cranach kennt »diesen Kultus der eigenen Züge« nicht. Er ist, so möchte ich Heycks Gedanken weiterspinnen, eben überhaupt keine *Künstler*natur. Er malt nicht sich selbst zuliebe, aus innerem Drang, sondern weil es ihm bestellt und ordentlich bezahlt wird. Drum sind seine paar großen Werke geschaffen worden, als der Lenz noch für ihn sang. Später ist ihm die Kunst nicht Ziel und Inhalt des Lebens, sondern eine rechtschaffene bürgerliche Hantierung, ein honnettes Erwerbsgeschäft. Offenbar haben ihn, als er im fünften Jahrzehnt seines Lebens stand, die städtischen, staatlichen und kirchenpolitischen Angelegenheiten mehr interessiert, als das Malen und haben ihm seine übrigen Geschäfte, Apotheke, Kolonialwaren-, Südwein- und Delikatessenhandlung mehr eingebracht als Palette und Pinsel — und so hat er das Malergeschäft im wesentlichen der Werkstatt überlassen. Ich glaube, das ist (wie ich schon in einer Besprechung der Dresdner Cranach-Ausstellung ausgeführt habe) die Psychologie und die menschliche Lösung des Falles Cranach. Bei den Anforderungen, die ein hoher Adel und ein sonstiges verehrliches Publikum an Cranachs Geschäft *allein* im Artikel Bildnisse stellte, wird man sich den Werkstattbetrieb gar nicht ausgebreitet genug denken können. Ist Cranach doch schon 1513 mit zehn Gesellen nach Torgau zur Arbeit gezogen. Wer kann sagen, durch wieviel Hände ein Bild gehen mußte, bis es fertig zur Ablieferung war? Darum bedarf es einer nicht gewöhnlichen Vorsicht, wenn man Bilder der Firma etwa seit 1515 einer bestimmten Person zuweisen will. Der Verfasser ist geneigt, die Aktfiguren, besonders die mythologisch motivierten, die sich mit den zwanziger Jahren mehren, dem in der modischen Bildung aufgewachsenen Hans Cranach zuzuteilen (S. 44, 94ff.) und was er darüber sagt, ist beachtenswert. Mir scheint, im Sinne eines Wittenberger Magister artium, Professors und lateinischen Poeten stimmt dazu vortrefflich das rühmende Wort in Stigels Trauergedicht: *Tu plus ingenii*, genitor plus artis habebat.

Das anregende und mit Bildern (auch des »Hans Cranach«) gut versehene Buch soll hiermit empfohlen sein.

F. R.

VERMISCHTES

Die Eintrittsgelder für die Münchener Pinakothek sind soeben auch von der bayerischen Ersten Kammer genehmigt worden und gelangen schon seit 4. Juli zur Erhebung. Zwei Tage der Woche sind frei, an vier Tagen wird 1 Mark erhoben und einen Tag bleibt die Sammlung geschlossen. Dazu schreibt uns einer unserer Münchener Leser: »Warum wüten Sie so gegen die geplanten Eintrittsgelder? Warum soll man in München nicht das tun dürfen, was man in Berlin, Dresden, London, Florenz (um nur ein paar Welt-Museen zu nennen) längst in gleicher oder ähnlicher Form getan hat? Es ist wahr: schöner — im idealen Sinne — wär's schon, wenn man nicht nötig hätte, aus dem Besuche der öffentlichen Sammlungen auch einen Teil der Mittel zu ihrer Unterhaltung zu ziehen; aber die Verwaltung muß mit Realien rechnen. Und ob die kostenfreie Öffnung an 104 Tagen des Jahres für das Gemeinwohl nicht genügt, ob sich darob der kunstfreundlichen Münchener Bürgerschaft eine Pinakothekverdrossenheit bemächtigen wird, ja ob die Überschüsse wirklich nur die Lumperei von 14000 Mark ergeben werden . . . das alles wollen wir doch erst mal abwarten. Nicht recht ist es auch, der Sache ein politisches Schwänzchen anzumalen, und sie dem Minister Wehner und dem Zentrum zuzuschieben: nein, gewünscht und gefordert hat Herr v. Tschudi diese Verwaltungsmaßregel. Und es ist dafür gesorgt, daß jeder, der irgendwie mit dem Studium der Kunst oder Kunstgeschichte zusammenhängt, auch an Zahltagen freien Eintritt bekommt. Gerade weil Ihr Korrespondent mit solcher Schärfe seinen Standpunkt vertreten hat, ist diese Äußerung eines den Dingen persönlich fernstehenden unparteischen Lesers vielleicht für Sie von Interesse.«

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 33. 29. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

BRÜSSELER BRIEF

Die belgischen Salons des verflossenen Winters und Frühjahrs bewegten sich in demselben Ton, der sie seit Jahren beherrscht und, leider, gleichförmig erscheinen läßt. Wie sich der belgische Künstler gibt, so bleibt er. Nichts kann ihn zwingen, aus sich heraus zu gehen. Er setzt seinen Werken einen Fabrikstempel auf, und diesen Stempel, diese Werke erkennt man auf tausend Schritte. Man wird sich selten darin irren, man wird aus weitester Entfernung stets erkennen können, welchen Künstler man vor sich hat. Der und jener wird dann wohl auch einmal in seiner gewohnten Note einen höheren Ton anschlagen, er wird von Fall zu Fall einen gelungenen Wurf zu verzeichnen haben — eine jede gute Technik wird sich stets zu einer noch besseren auswachsen können — aber die bekannte Grundnote bleibt doch dieselbe. Infolge dieses Umstandes bietet sich selten die Gelegenheit, von hier aus über die alljährlichen landläufigen Salons in ausgedehnter Weise berichten zu können. Den Kunstkennern und Sammlern besagen die bedeutenderen Namen unter den belgischen Künstlern nichts Neues, und dem größeren Publikum, das sie auch kennt, ist es wie den ersteren völlig gleichgültig, ob Herr Khnopff oder Herr Gilsoul oder Herr so und so sich diesmal selbst übertroffen oder einmal ein ganz besonders schönes Bild hervorgebracht haben. So lange keine wirklichen Offenbarungen zu verzeichnen sind, besser kein Aufhebens machen und den knappen Raum unserer »Kunstchronik« interessanteren Mitteilungen vorbehalten! Wenn ich heute trotzdem zu einer längeren Auseinandersetzung das Wort ergreife, so geschieht es nicht, weil irgendeiner der letzten belgischen Salons eine Ausnahme von der Regel gemacht und den nun schon seit so langer Zeit sehnsüchtigst erwarteten höheren Wurf und die große Überraschung uns gebracht hätte. Ein eingehenderer Bericht zwingt sich mir lediglich deshalb auf, weil infolge der hiesigen Weltausstellung sich ein internationaler Salon hier aufgetan hat, der eine gewisse Beachtung verdient. Um ihn herum lassen sich dann noch einige andere künstlerische Ereignisse streifen, deren Gesamtheit immerhin einen gewissen Einblick in das augenblickliche künstlerische Leben Belgiens und seiner Hauptstadt gestattet.

Ehe ich zu dieser Materie komme, würde ich es für ein Unrecht halten, über gewisse voraufgegangene künstlerische Ereignisse zu schweigen, die jedenfalls vorteilhaft über das landläufige Niveau der hiesigen Kunstregungen emporragten. Einmal war es die Sonderausstellung der Werke unseres Henri Thomas, den uns eigentlich — der Segen kommt ja stets von draußen — Paris hat erst kennen lehren. Wir wußten allerdings, daß dieser realistische Nachfolger eines Rops, der der modernen Dirne ein neues Relief zu geben verstanden, der vor keinem Wagnis in Farbe und Zeichnung zurückschreckt, seit mehreren Jahren bereits aus dem Rahmen der belgischen Durchschnittsmalerei und Durchschnittsschule herausgetreten war. Aber Paris, wo das Genre von Thomas ganz besonders gefallen mußte, mußte auch ihm erst den Stempel des Genies aufdrücken, ehe er in Brüssel volle Anerkennung gefunden hat. Nach Thomas wäre dann noch an den diesmaligen Salon der »Libre Esthétique« zu erinnern, dessen Begründer und Leiter, Octave Maus, wenigstens den Mut hat, durch Heranziehung des heterogensten ausländischen Elementes den Sauerteig des belgischen Kunststillstandes vorteilhaft aufzurühren. Leider ohne praktischen Erfolg, denn selten wird ein einheimischer Künstler vom Auslande eine Lehre annehmen. Daher dann das ewige Einerlei in der Technik der belgischen Kunst. Der Salon der »Libre Esthétique« hatte diesmal die Entwickelung der Landschaftsmalerei in Belgien und Frankreich auf sein Programm gesetzt. Ein interessantes und sehr lehrreiches Thema, das nur den einen Mangel hatte, gezwungenerweise lückenhaft zu bleiben oder nicht das Beste vom Besten zu bringen. Weiter folgten noch die Jahressalons der »Art Contemporain« in Antwerpen und der »Société des Beaux Arts« in Brüssel. Beide wollten uns die Geschichte des belgischen Porträts an schlagenden Beispielen aufrollen und beweisen, daß die Porträtkunst, wenn auch nicht eine Stärke der belgischen Kunst, so doch auch eine nicht zu gering zu veranschlagende Seite derselben sei. Beide genannten Salons bildeten entsprechenderweise daher so gut wie einen einzigen, mit dem alleinigen Unterschiede, daß die Brüsseler Gesellschaft noch ein Ensemble von Werken von Emile Wauters und Jean de la Hoese zusammenstellte und damit eine bemerkenswerte künstlerische Tat vollbrachte. Wauters, in der Tat einer der elegantesten Porträtisten unserer Zeit, wenngleich auch als Physiognomist nicht immer sehr glücklich, zeigt, wenn man eine Reihe seiner Schöpfungen nebeneinander sieht, so recht erst den

Reichtum und das Raffinement seiner Palette. De la Hoese dagegen triumphiert immer wieder und in jedem Porträt von neuem als Psychologe; als solcher ragt er hinauf bis zu seinen altvorderen Landsleuten aus der Schule der großen Antwerpener und selbst bis zu den alten Niederländern. Die spätere Kunstgeschichte wird auf diesen bescheidenen Schaerbeeker Meister, der so wenig Wesens aus seiner großen Kunst macht, zurückzugreifen haben, wenn sie von der heutigen belgischen Schule spricht, in der er ein prachtvolles Unikum darstellt. Aber sonst noch enthüllten uns die beiden Porträtsalons außerordentliche Schönheiten der Porträtwerke älterer und neuerer belgischer Meister, die man sonst nur als Genre-, Historien- oder Landschaftsmaler anzusehen und zu beurteilen gewohnt ist. Ich nenne in dieser Hinsicht von älteren Künstlern Leys, Gallait, Wappers, Agneessens, Henri De Braekeleer; von neueren Liévin de Winne, Léon Frédéric, Graf de Lalaing, Fernand Khnopff, Van Rysselberghe, Van Holder, Watelet, Richir und so manchen sonst noch.

Nach diesem notwendigen Rückblick komme ich auf die künstlerischen Ereignisse der jüngsten Gegenwart zu sprechen. Sie sind diesmal dreigestaltet: die deutsche Kunstausstellung; der internationale Salon für moderne Malerei, Bildhauerei, Wasserfarbenmalerei, Schwarz-Weiß- und Münzenkunst nebst Architektur, und die Ausstellung der »Maler der Figur und der Idee«. Hierzu ist aber erst noch folgendes zu bemerken. Die deutsche Abteilung der Brüsseler Weltausstellung bildet, wie man wiederholt gelesen haben wird, ein einheitliches Ganze. Auf diese Weise gelang es ihr, in ihrem geschlossenen und abgerundeten Rahmen auch eine kleine, aber gewählte nationale Kunstausstellung zusammenzubringen. Die anderen Nationen befolgten diese Methode nicht und fügten sich in die schwer verständliche und tadelnswerte — tadelnswert im Interesse der Kunst — Anordnung des belgischen Ministeriums der Schönen Künste, die internationale Kunstausstellung in den von der eigentlichen Weltausstellung weit entfernten Hallen des Cinquantenaire-Parkes einzurichten. Dort suchen sie natürlich nur wirkliche Kunstliebhaber auf, und der großen Masse gehen damit der Kunstgenuß und die Erziehung zur Kunst verloren. Die Ausstellung für belgische figürliche und ideale Kunst wiederum, die den Bemühungen des Idealisten und Dekorationsmalers Jean Delville ihr Zustandekommen verdankt, befindet sich im früheren Palais Somzée, neben der Kirche Royale Sainte-Marie, also ganz abseits der großen Heerstraße der Fremden und Eingeborenen. Und das ist aus verschiedenen Gründen bedauernswert, denn die dort vertretenen belgischen Modernen sind diejenigen, die noch allein von Zeit zu Zeit durch die sonst so vermißten Enthüllungen und plötzliche Offenbarungen sich hervortun.

Die Leser der »Kunstchronik« werden nicht von mir verlangen, ihnen, denen die Erzeugnisse der deutschen Kunst so geläufig sind, herzuzählen, was man davon hier sieht. Ich tue ihnen dagegen sicher einen Gefallen, wenn ich ihnen verrate, daß den Belgiern seit langer Zeit zum ersten Male wieder die Augen darüber aufgegangen sind, daß Deutschland wirklich eine große Kunst besitzt. Die wenigen und seltenen, vielfach mittelmäßigen Proben, die man gewöhnlich hier sieht, waren allerdings nicht geeignet, das bisher erkennen zu lassen. Diesen entschiedenen Sieg der deutschen Kunst verdankt man zweifellos dem Umstande, daß die Organisatoren des deutschen Salons sich rückhaltlos zur Moderne bekannten. Hugo Vogels Meisterstück dekorativer Kunst, welches der deutschen Industriehalle so recht die Weihe gibt und »Prometheus, den Menschen das Feuer bringend« darstellt, imponiert gewaltig durch seine robuste und realistische Kraft. Noch wirksamer aber sind die vorgeschrittenen, durch die Intimität ihrer Aufstellung außerdem noch Eindruck machenden Gemälde der Ludwig von Hofmann, Corinth, Dettmann, Kampf, von Keller, Vogeler, Unger, Steppes, Thoma, von Uhde und anderer, die sich so vorteilhaft neben den wenigen hier zu sehenden Menzel, Stuck, Lenbach, Liebermann, Leibl — das sind so die einzigen deutschen Kunstgötter nach belgischer Auffassung — zu behaupten wissen. In der Bildhauerei dasselbe. Was wußte man bisher hier von einem Tuaillon, Klimsch, von Hildebrand, Volkmann, Klinger — den man eigentlich nur als Radierer kannte? Alle die, welche deren Werke hergeliehen, haben sich daher um die Hebung unseres Ansehens in Belgien als einer kunsttreibenden Nation hervorragend verdient gemacht.

Wir sind also in den über hundert labyrinthartig zusammengewürfelten Sälen der internationalen Kunstausstellung im Cinquantenairepark nicht vertreten, und das ist gewiß ein großes Glück, denn diese Kunstschau ist fast unübersehbar, unentzifferbar. Lassen wir die Zahlen sprechen, das imponiert immer und gibt einen Begriff von dem Umfange des Gebotenen. Ich zähle da: Belgien mit 480 Ölgemälden, 145 Aquarellen und Pastellen, 184 Radierungen und Zeichnungen, 190 Skulpturen. Frankreich mit 337 gemalten, 94 radierten und gezeichneten und 69 gemeißelten Werken. Holland mit 145 Ölbildern, 46 Aquarellen und Pastellen, 93 Radierungen und Zeichnungen. Italien mit 105 Werken der Malerei, Radierungen und 20 der Bildhauerei. Spanien mit 125, beziehungsweise 20. Luxemburg mit 68 Bildern. Es fehlt außerdem nicht an einer internationalen Abteilung, an der England, die Schweiz, Ungarn, die skandinavischen Reiche und Rußland beteiligt sind. Jedes dieser Länder ist durch die besten, wenigstens gute Namen vertreten; an keiner dieser Sektionen kann man teilnahmlos vorübergehen. Nur hätte sich in der Beschränkung der Meister zeigen sollen, was, namentlich mit Bezug auf Belgien, besonders schwer war. Die Jury hat mit großem Mut zurückgewiesen, was sie nur zurückweisen konnte; trotzdem hatte sie schließlich den Minister noch um den Anbau von weiteren Sälen angehen müssen. Die Dekoration der letzteren hat wesentlich darunter leiden müssen, denn man sieht ihr eine gewisse Flüchtigkeit und Nüchternheit an. Vornehm und geschmackvoll nur ist, wie immer, die französische Abteilung aufgemacht, einheit-

lich, stilvoll — dunkelbordeau gemusterte Stoffbespannung mit breitem, reichen Rankenfries in Goldbronze. Dieses Land ging auch in der Auswahl seiner Kunstwerke sehr methodisch und gewissenhaft vor. Wir genießen daher von ihm in Brüssel einen befriedigenden, fast lückenlosen Überblick über den Stand der heutigen französischen Schule überhaupt. Auffallend schön und des eingehenderen Studiums wert sind die Italiener und Spanier vertreten, erstere in sichtbarem Fortschritt begriffen. Die Segantini-Schüler scheinen jetzt eine besonders glückliche Hand zu haben. Was an dieser internationalen Kunstschau vor allem bemerkenswert, ist die so unendlich abweichende Auffassung von Farbe und Licht bei den einzelnen Völkern; man sieht, wie diese lediglich auf Traditionen fußt und auf den individuellen Qualitäten des Sehnervs, der wiederum den nationalen Veranlagungen des künstlerischen Individuums untersteht. Man sieht Belgien und Holland, weil fast von einer Rasse, sich in denselben Motiven beinahe auskennend — und trotzdem gleichen sich die beiden Malweisen nur in ganz besonderen Fällen. Diese Vergleiche drängen sich dem Besucher auf Schritt und Tritt auf. Daher ist der belgische internationale Salon dieses Jahres geradezu ein Lehrgang für die Kenntnis und Erkenntnis der modernen Kunst in den verschiedenen Kulturländern, der selbst das Tasten und Stammeln eines von der Kunst so ziemlich noch unbeleckten Landes wie Rußland mit rührender Naivität offenbart.

Der Delvillesche Salon der Figur und Idee schließlich stellt sozusagen einen Protest dar gegen die allgemein verbreitete Ansicht, daß es in Belgien keine Maler der Figur und des Dekorationsfaches gäbe, eine Anklage auch gegen die Regierung, welcher der genannte Maler in seinem Vorworte zum Kataloge nicht mit Unrecht vorwirft, die großzügige Malerei nicht zu unterstützen. Obgleich sich genügend überzeugende Proben der belgischen dekorativen Malerei auch im internationalen Salon vorfinden, war es vielleicht nicht unangebracht, diese noch besonders vorzuführen. Leider ist auch diese Ausstellung nicht so vollständig, wie man sie wünschen könnte. Ein Fabry zum Beispiel hätte viel reichhaltiger vertreten sein müssen. Dankbar kann man dagegen Delville sein, daß er die Wirksamkeit der verstorbenen Meister André Hennebicq und Julian Dillens durch Kollektivausstellungen ihrer Werke in der Erinnerung ihrer Zeitgenossen auffrischte. Ich will dem tapferen Vorkämpfer für die Hebung der Malerei, der Figur und Idee in Belgien, dessen »Schule des Plato« in der internationalen Ausstellung im Cinquantenaire eine so vorteilhafte Figur macht, wünschen, daß er die Regierung zur Einkehr in sich selbst zwingt, damit sie Talenten, wie Delville selbst, Montald, Fabry, Ciamberlani und so fort Gelegenheit gibt, »ihre Kartons und Malereien nicht in den Ateliérecken versauern zu lassen«.

ALFRED RUHEMANN.

NEUES AUS AMERIKA UND ENGLAND

Ein sehr merkwürdiges männliches Porträt aus dem Besitze des John Carrington, Esqu., das bis jetzt in Ausstellungen den Namen Giovanni Bellini trug und von Berenson als ein frühes Werk des Rocco Marconi erkannt wurde, ist kürzlich als Leihgabe in die Nationalgalerie, London, gekommen.

Ein für den deutschen Buchhandel recht unliebsamer Vorfall machte unlängst in London viel von sich reden. Die »Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur«, Berlin, verlegt eine Folge von Monographien über bildende Künstler. Gleichzeitig mit der deutschen Ausgabe erschien eine parallele englische, im bekannten Verlag T. Fisher Unwin in London. Den Text zu dem Bande über Dante G. Rossetti soll nach dem Titelblatt Arthur Symons, einer der bedeutendsten lebenden Schriftsteller Englands, der gerade als Meister der Prosa verehrt wird, geschrieben haben. Als nun die englische Ausgabe, die in Deutschland fertiggestellt wurde, vom Londoner Verleger zur Besprechung versandt wurde, stellte sich folgendes heraus: Bis zur vierunddreißigsten Seite ging der Text Symons, da auf einmal, ohne jegliches Vermerk oder irgend eine Abgrenzung, setzt das Machwerk eines Schreibers ein, der die englische Sprache nur höchst unvollkommen beherrscht und die unglaublichsten, unverständlichsten Sätze zusammenhäuft! Das Resultat war, daß die ganze Reihenfolge der Monographien, die den Sammelnamen »The International Art Series« trug, vom englischen Büchermarkt verschwand.

Eine außergewöhnlich interessante Veranstaltung ist die gegenwärtige Ausstellung im *Burlington House.* Sie ist den englischen *Alabaster-Skulpturen des Mittelalters* gewidmet. Diese eigenartigen Kunstwerke kommen in ganz Europa vor, über ihren Ursprung läßt sich kaum noch etwas Bestimmtes sagen. Englische Forscher meinen, daß sie alle aus England stammen, wo Alabasterbildwerke tatsächlich im späten Mittelalter einen bedeutenden Exportartikel bildeten. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß solche auch in Norddeutschland und Spanien hergestellt wurden. Jedenfalls ist die gegenwärtige Ausstellung dazu geeignet, über die noch recht dunkle Frage dieser Bildwerke näheren Aufschluß zu bieten.

Unlängst starb der über sein Vaterland hinaus bekannte englische Kupferstecher und Radierer Sir *Francis Seymour Haden.* Er war ein Jugendfreund Whistlers, der ihn wiederholt porträtierte, später jedoch überwarf er sich mit ihm, und recht unliebsame Stellen in der »Gentle Art of Making Enemies« beziehen sich auf Haden.

Mr. H. C. Frick, Pittsburg, hat vom Grafen Tarnowski *Rembrandts Porträt eines jungen polnischen Kavaliers* in der Uniform des Lysowskischen Regiments für die Summe von 1200000 Mark gekauft. Das Bild ist unter die Meisterwerke der besten Periode in Rembrandts Schaffen zu reihen. Bode hat es in seinem großen Rembrandtwerk reproduziert. Es ist zwischen 1650 und 1655 entstanden, also um die Zeit, wo Rembrandt seinen »Bruder mit dem ehernen Helm« der Berliner Galerie, den »Jüdischen Kaufmann« in der Londoner National Gallery, die »Hendrikje Stoffels« des Louvre, den »Fahnenträger«, der vor einigen Jahren aus Warwick Castle in den Besitz von Mr. Gould überging, und endlich den herrlichen »Bürgermeister Six« malte. Das Dzikower Bild stellt den jungen Reiter auf einem grauen Hengst dar, in einer hügeligen Landschaft; er wendet sein schönes, bartloses Gesicht dem Beschauer zu. Von links fallen die Strahlen der untergehenden Sonne auf des Reiters gelben Mantel und rote, mit Pelz besetzte Mütze. In seiner linken Hand, die auf der Hüfte ruht, hält er einen Stab; an seiner Seite hängt ein orientalischer Lederköcher, mit Pfeilen gefüllt. Die romantischen Hügel der Landschaft werden von einer Festung gekrönt, und mitten darin flackern die fahlen Flammen eines Wachtfeuers.

Es ist von diesem Bilde behauptet worden, es enthielte italienische Reminiszenzen. Rembrandt hat nur noch einmal ein Reiterportät gemalt, es ist dies der sogenannte »Graf von Turenne« bei Lord Cowper in Paushanger. Von der Signatur sieht man noch die Buchstaben Re auf einem Stein in der rechten Ecke der Leinwand. 1898 war dies Bild in Amsterdam ausgestellt. *B.*

NEKROLOGE

o **Düsseldorf.** Am 7. Juli starb der Genremaler Professor **Hubert Salentin** im hohen Alter von 88 Jahren. Mit ihm ist wohl der letzte der eigentlichen Alt-Düsseldorfer dahingegangen. Er war im Jahre 1822 in Zülpich geboren und kam, nachdem er 14 Jahre lang Schmiedegeselle gewesen war, schon 28 Jahre alt, an die Düsseldorfer Akademie. Viele seiner immer sehr sorgfältig behandelten Gemälde sind in deutschen Museen.

PERSONALIEN

Düsseldorf. Die Maler **Fritz von Wille** und **Hermann Emil Pohle** sind zu Professoren ernannt worden.

Dem Bildhauer Gustav **Schmidt-Cassel** in Berlin ist für das von ihm für die Stadt Riga gelieferte Reiterdenkmal Peters d. Gr. der Stanislausorden II. Klasse verliehen worden. *—n.*

Hannover. Dr. phil. **Albert Neukirch** ist am 1. Juli als Volontär beim Kestner-Museum eingetreten.

WETTBEWERBE

Der Entwurf des Bildhauers *Gustav Adolf Bredow* aus Stuttgart, welcher beim Wettbewerb für einen **Monumentalbrunnen in Buenos Aires,** für den die Deutschen Argentiniens eine viertel Million Mark gesammelt haben, den ersten Preis erhalten hat, ist, wie die Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande mitteilt, nunmehr auch vom Deutschen Komitee für die Jahrhundertfeier Argentiniens definitiv zur Ausführung bestimmt worden. Der Künstler ist nach Argentinien abgereist, um mit den Vorbereitungen zu beginnen.

Für die beste wirtschaftliche Ausnutzung eines Grundstückes an der Potsdamerstraße in Berlin wurde vom Vorstand der Vereinigung Berliner Architekten ein **Ideenwettbewerb** unter den Mitgliedern erlassen. Für vier Preise stehen 3000, 2000, 1500 und 1000 Mark, für drei weitere Ankäufe je 500 Mark zur Verfügung. Preisrichter sind Architekt Albert Geßner, Regierungsbaumeister Hirte und Baurat Wolffenstein in Berlin.

Für eine **Zehlendorfer Oberrealschule** mit Turnhalle und Direktorwohnung erläßt der dortige Gemeindevorsteher einen **Wettbewerb** für alle in Zehlendorf ansässigen Architekten bis zum 1. August. Für drei Preise stehen 3500, 2500, und 1000 Mark zur Verfügung. Dem Preisgericht gehören unter anderen Ludwig Hoffmann, Otto March und R. Kiehl an.

DENKMÄLER

o **Köln.** Im Herbst wird die Enthüllung von **Tuaillons Denkmal Kaiser Wilhelms II.** an der neuen Dombrücke vor sich gehen. Das Standbild wird seinen Standort auf massivem Steinsockel aus rauh behauenem Muschelkalkstein am Kopfe der Galerie vor dem rechten Portalturm erhalten, hat eine Höhe von $6^1/_2$ Meter und zeigt den Monarchen in der Uniform der Gardes du Corps auf einem schreitenden Streitroß von ausgezeichneter Modellierung. Das Haupt ist bedeckt mit dem Adlerhelm. Während die linke Hand fest die Zügel hält, trägt die Rechte bei energischer Rückbewegung des Armes den Marschallstab.

ARCHÄOLOGISCHES

Masperos Bericht über ägyptische Ausgrabungen. Masperos Jahresbericht über die archäologische Tätigkeit des »Service« an die Académie des inscriptions erwähnt die außerordentliche Mühe und Sorgfalt, die der ägyptische Service des antiquités angewandt hat, um die nubischen Denkmäler zu schützen, die durch die Erhöhung des Dammes von Assuan in Gefahr geraten waren. 14 Tempel zwischen Philae und Wady Halfa sind nun in einer Weise gesichert, daß sie von jeder möglichen Gefahr aus der Überschwemmung geschützt sind. Der weitere Schutz von Philae und Elefantine ist von ihm Barsanti übertragen worden, der sich in Giseh sowohl wie an anderen Stätten außerordentlich bewährt hat. — Die Eingeborenenhäuser vor dem Tempel zu Esneh sind nun endlich in den Besitz des Services des antiquités übergegangen und so wird man jetzt mit der Aufklärung des Pronaos beginnen. — Weigall hat im alten Theben bei den Felsengräbern zu Schêch Abd-el-Gurna ebenso vorzüglich gearbeitet wie Baraize, der in vierjähriger Arbeit den Tempel wie das Stadtgebiet des Ramesseums gänzlich ausgeräumt hat. Baraize hat nunmehr die kleinen Thoth-Tempel zu Medinet-Habu und Deir-el-Medine in Angriff genommen. Legrains hervorragende Tätigkeit zu Karnak gipfelte in der letzten Zeit in der vollendeten Rekonstruktion des großen Pylonen Ramses I. und Ramses II. Nunmehr beginnt er die Restaurierung des südlichen Teils der großen Hypostylhalle. — Zu Saqqarah hat Quibell den Sand von dem Kloster des hl. Jeremias gänzlich abtragen können mit dem Resultat, daß die koptischen und byzantinischen Sammlungen des Service mehr als verdoppelt worden sind. Über die nicht offiziellen Ausgrabungen wird Maspero später berichten. — Die Besucher des vorjährigen Archäologenkongresses von Kairo hatten Gelegenheit, bis Assuan an allen diesen Stätten die fortgeschrittene Arbeit zu bewundern. *M.*

AUSSTELLUNGEN

o **Elberfeld.** Aus Anlaß der Dreihundertjahrfeier der Stadt Elberfeld wurde im städtischen Museum eine Ausstellung von Kunstsammlungen aus Elberfelder Privatbesitz eröffnet. Als Sammler, von denen jeder in einem eigenen Raume ausstellt, sind vertreten die Herren A. Freiherr von der Heydt, C. A. Jung, Fr. Bayer, Fr. Reimann, Ad. Simons und P. Boeddinghaus jr. Ein näherer Bericht folgt.

Bromberg. Die Abteilung für Kunst der hiesigen Deutschen Gesellschaft hatte vom Mai bis Juni d. J. eine **Kunstausstellung** veranstaltet, zu der die deutschen Künstler öffentlich eingeladen waren. Nach Ausscheidung einiger Meldungen gelangten 145 Gemälde von 45 Malern und 32 Plastiken von 11 Bildhauern zur Ausstellung. Der materielle Erfolg für die Künstler ist für hiesige Verhältnisse sehr günstig gewesen: es wurden 20 Gemälde und 9 Bronzen angekauft.

In der **I. Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden**, welche vom 1. September bis 1. Dezember in den Räumen des Sächs. Kunstvereins stattfindet, sollen auch solche Künstler ihre Werke vorführen können, welche der Vereinigung nicht angehören. Besonderer Wert wird darauf gelegt, daß junge, bisher unbekannte Künstler hier zu Wort kommen. Anfragen und Anmeldungen sind zu richten an Herrn Prof. Wrba, Ammanstr. (Atelier). Die 62 Mitglieder der Vereinigung werden sich ohne Ausnahme an der Ausstellung beteiligen. Auch das Kunstgewerbe

soll vorgeführt werden. Es sind der Anzahl nach nicht viele, aber besonders hervorragende Arbeiten ausgewählt worden, die einen interessanten Überblick über den Stand dieser wichtigen Abteilung der modernen Kunstbewegung bieten dürften.

Weimar. *Eine Weimarische Jubiläums-Ausstellung* veranstaltet die Kunstschule, jetzt *Hochschule für die bildenden Künste,* deren Rückblick recht lehrreich ist, insofern er die Wahrheit lehrt, daß in der neueren Malerei ein innerer Zusammenhang herrschte und noch herrscht, der die auseinandergehenden Linien und Erkenntnisse auf breiter Grundlage übersehen läßt. Für die Bedeutung Weimars als Kunststadt sind die Namen und Werke von Künstlern entscheidend, die als Meister, als Lehrer oder Schüler an der Kunstschule gewirkt haben. Es sind nicht wenige! Man denke an Arnold Böcklin, an Lenbach, an v. Gleichen-Rußwurm, an Max Liebermann; von den älteren an den Tiermaler Brendel, den Landschafter Buchholz, an den älteren Grafen Kalckreuth; von den Lebenden an Begas, Graf Leopold von Kalckreuth, und an die jetzigen Lehrer: Olde, Thedy, Ludwig von Hofmann, Melchers, Mackensen, Hagen, Smith, Förster und Rasch. Diese Namen bedeuten ein Programm. Sie zeigen, daß man in Weimar von einseitigen Richtungen und Moden sich fernzuhalten wußte, daß, ohne kliquenhafte Sonderbestrebungen, ohne Hypermodernismus, ein frischbewegtes künstlerisches Leben dort unter dem Lehrsystem der freien Wahl des Meisters von seiten der Schüler möglich war und noch immer möglich ist. Das unterscheidet die Weimar-Schule von den meisten anderen akademischen Lehranstalten. Zweifellos hat der Individualismus, den dieses Lehrsystem begünstigte, nicht ausnahmslos gute Früchte gezeitigt. Aber die Mehrzahl ist beachtenswert und mehr noch: die historische Distanz zu Lenbach und Böcklin wird hier deutlicher! Des ersteren kleines herrliches Bild, mit seiner Frau im Sommer oder Frühherbst abendlich wandelnd, entstammt noch der Jugendzeit, der letzten Ausläuferperiode der Romantik. Und noch früher der weibliche Kopf (Nr. 13), der übrigens in seiner Leerheit und Unschönheit geradezu »talentlos« wirkt. Dann das »Schweigen im Walde« und noch einige kleine Landschaften; dazu ein wunderliches Bild, das Böcklin angeblich unter Mitwirkung von Lenbach und Begas gemalt haben soll (»Der Teufel in der Waldschmiede«). Und Lenbach! Was er einst konnte, und was er hernach nicht mehr, oder doch nur noch ganz selten machte oder zu machen für nötig hielt, das zeigen diese verschiedenen, aus den ersten wie aus späteren Jahren entstammenden Werke! Im Porträt das schöne einer Dame im hellen Kleide, unsigniert, von entzückender Lieblichkeit, vornehm und leicht; weniger distinguiert das andere Bildnis einer Dame, wogegen das Döllinger-Bild, das dem Weimarischen Museum am Karlsplatz zu eigen ist, zum Höchsten und Rührendsten gehört, das Lenbach überhaupt geschaffen. Weimar kann stolz auf solchen Besitz sein. Und dann die kleinen Studien und Bilder aus der Zeit, da Lenbach seinen berühmten »Schlafenden Hirtenknaben« malte. Wie er damals sah, wie er den Erscheinungen nachging, bis er sie ganz und gar hatte, dieses Niederknieen und Durcharbeiten, dabei frisch und stark wie am ersten Tage: »Italiener« (mit roter Weste), »Der Mann mit dem Dudelsack«, die Kapelle, Tür, Bauernhof und der prächtige, echte »Esel« — diese Arbeiten ziehe ich manchem späteren noch so virtuosen Porträt Lenbachs vor.

Max Liebermann ist gut, doch nicht so gut vertreten, wie in diesem Jahre in Darmstadt und Hamburg. Vom Freiherrn *von Gleichen-Rußwurm* sind im Fürstenhause mehrere ältere Arbeiten und gleichzeitig im Karlsplatz-Museum eine Kollektion seiner neueren, kurz vor dem Tode entstandenen landschaftlichen Studien ausgestellt, die ihn als einen Vorläufer und Pfadfinder der neueren Stimmungslandschaft mit Lichtbrechungen, ohne eigentlichen Bildcharakter, zeigen, freilich auch mit den Unzulänglichkeiten und Schwankungen einer Pfadfinderzeit. Olde ist gut vertreten. Thedy ist ein Meister, der allen Meistern nachempfinden kann, ohne langweilig oder äußerlich zu sein. Man vergleiche die Bilder Nr. 235 (Porträt in altdeutscher Tracht), dann das des Hofmalers Arnold (lenbachisch), das holländische Interieur und das Stilleben mit den Äpfeln — es ist altmeisterlich und bleibt doch immer Thedy.

Fr. v. Schennis ist auch einer von den Vergangenen, die einst viel versprachen, aber schließlich zu Ende malten, ehe sie starben. Es ist immer noch ein starkes Sehnen in den alten Gärten und Marmortrümmern, die Schennis einst malte. Antik und ein wenig Rokoko!

Die *Brendel*schen Werke wären einer entwicklungsgeschichtlichen Würdigung wert, die aber an dieser Stelle zu weit führen würde. Auch die Landschaften von *Buchholz* und *Hoffmann von Fallersleben* (z. B. die Wiese mit Wassertümpel, Der Dorfteich, Aus Belvedere; Die Schonung, sehr tonig und fein, von Hoffmann von Fallersleben) sind hochinteressante Beispiele vertieften Studiums der Natur mit dem Willen zum Bilde. Dieser Wille zum Bilde war einst stärker entwickelt als heute und gestern.

Von den Heutigen, den Lebenden braucht man bei dieser Ausstellung deshalb weniger zu sagen, weil sie nur die letzten Ausläufer (historisch betrachtet) der modernen Entwicklung darstellen. *Wilhelm Schölermann.*

o **Hagen.** Im Museum Folkwang findet augenblicklich eine außerordentlich reichhaltige Ausstellung von Schülerarbeiten der Züricher Kunstgewerbeschule statt.

o **Düsseldorf.** Auf der Sonderbundausstellung, die am 16. Juli im städtischen Kunstpalast eröffnet wurde, befindet sich eine große soeben fertiggestellte Komposition Max Liebermanns, »Simson und Delila«, gänzlich abweichend von der bekannten, soeben vom Staedelschen Institut in Frankfurt erworbenen früheren Fassung des Vorwurfs.

Die graphische Ausstellung in Leipzig, auf die vor kurzem hingewiesen wurde, wird vom 21. Oktober bis 4. Dezember d. J. im Deutschen Buchgewerbemuseum stattfinden. Als Termin für Anmeldung und Einlieferung ist der 10. Oktober festgesetzt. Über die eingelieferten Kunstwerke wird eine Jury entscheiden, die sich zusammensetzt aus den Herren Max Klinger, Leopold Graf von Kalckreuth, Max Slevogt, Hans von Volkmann, Max Seliger, Bruno Héroux, O. R. Bossert, A. Leistner, Dr. Schinnerer. Zur Ausstellung zugelassen werden graphische Originalwerke jeder Art sowie Zeichnungen von Künstlern des deutschen Sprachgebiets ohne Rücksicht auf Zugehörigkeit zu einer Korporation. Es sind Maßnahmen getroffen worden, um eine bestimmte Summe als Ankaufsfond zusammenzubringen. Wie vor einigen Jahren die erste graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, die im Deutschen Buchgewerbemuseum stattfand, soll auch für diese Ausstellung den Gepflogenheiten des Deutschen Buchgewerbevereins entsprechend, der Eintritt vollkommen frei sein. Auskunft jeder Art erteilt die Direktion des Deutschen Buchgewerbemuseums in Leipzig.

Sperl-Ausstellungen. Am 3. November d. J. wird *Johann Sperl* sein 70. Lebensjahr vollenden. Freunde und Verehrer seiner Kunst haben sich zusammengefunden, aus Anlaß seines Ehrentages das Wesentliche seines Lebenswerkes vorzuführen. Geplant ist eine Ausstellung von ca.

60 Werken Sperls, die bereits im September im Kunstsalon von Paul Cassirer und später in Frankfurt a. M. und in München gezeigt werden wird.

Ausstellung französischer Kunst bei Kleykamp im Haag. Bei der Firma Kleykamp im Haag ist augenblicklich eine kleine Ausstellung moderner französischer Kunst zu sehen, die manches Interessante bietet; es ist keine große, wohl aber gefällige und ansprechende Kunst; die Modernität hält sich in gemessenen Grenzen; von einem Einfluß von Cézanne oder etwa Matisse usw. ist bei diesen Künstlern noch nichts zu merken; wohl macht sich bei einem, bei dem Landschafter *Gustave Loiseau* (geb. in Paris 1865) der Einfluß Sisleys geltend; sein bereiftes Feld mit dem rötlich-blauen Schimmer in der Luft gibt die kalte Winterstimmung in der Art dieses Meisters sehr gut wieder. — Am kräftigsten und ursprünglichsten sind die Seestücke von *Maxime Maufra* (geb. in Nantes 1861); besonders seine Ansicht des Hafens von Palaïs auf der Insel Belle-Isle mit dem blauen wogenden Meer, auf dem einige Fischerboote tanzen, ist durch die Luftperspektive und die Lichtmalerei, sowie die frische Auffassung sehr anziehend. Ein anderer See- oder Küstenmaler, *Le-Gout-Gérard* (geb. in Saint-Lo 1856) erscheint neben Maufra etwas glatt und flach; sein bretonischer Markt mit dem bunten Gewimmel der Bäuerinnen in ihrer farbenfrohen Tracht ist zwar ganz geschickt gemacht, streift aber zu sehr an eine farbige Illustration; dies gilt auch von seiner Abendlandschaft an der Bretonischen Küste, wo an dem dunkeln Himmel über dem stillen Hafen mit seiner unbeweglichen Schifferflotte ein einzelner Stern leuchtet. Das illustrative Element scheint bei *Jean François Rafaëlli* (geb. 1850) immer mehr vorherrschend zu werden, zum Schaden seines bedeutenden Talentes; seine Pariser Straßenbilder mit den lichten, fröhlichen Farbenpunkten sind unstreitig sehr wirkungsvoll und pikant, aber sie scheinen zu sehr auf den bloßen Effekt berechnet; besser präsentiert er sich in seinen sehr zahlreichen Radierungen, in denen er auch eine größere Vielseitigkeit entwickelt und dem Pariser Straßenleben intimere Reihe entlockt. — Ein anderer Künstler von Ruf, *Charles Cottet* (geb. 1863 in Puy) bereitet ebenfalls eine gelinde Enttäuschung; von seinen in einem dunkeln braunen Ton gehaltenen Sachen ist die alte Frau mit den harten, durch Arbeit und Kummer gefurchten Zügen wohl noch am besten; doch vermißt man bei den übrigen Sachen die herbe Größe, die sonst für seine Kunst so charakteristisch ist.

Eine sehr beachtenswerte Leistung ist ferner das Blumenstück eines französischen Holländers, namens *Bern. Klene* (geb. 1870 in Amsterdam); es liegt etwas Großzügiges in der breiten kräftigen Behandlung dieser großen gelben Sonnenblumenkelche; wenn man in dem richtigen Abstand steht, ist die reliefartige Wirkung geradezu überraschend; von einer andern Seite zeigt sich derselbe Künstler in seinen Porträtradierungen; das Porträt seines Freundes und Lehrers Camille Pissarro, oder das Richard Wagners sind durch ein feines Gefühl für Tonabstufungen und Erfassen des geistigen Ausdrucks ausgezeichnete Leistungen. — Es erübrigt nun noch einen in seiner dekorativen Behandlung Klene etwas nahestehenden Künstler zu nennen, *George d'Espagnat* (geb. 1870 in Melun); der in Auffassung und Technik übrigens der modernste der Ausstellung ist; prächtig ist sein Baumgarten, und ganz hervorragend ist sein Stilleben von Blumen und Äpfeln und Birnen, das einem Fantin-Latour Ehre machen würde. — Erwähnung verdienen auch noch zwei *Gouachen* von Ferdinand Luigini (geb. 1870). *M. D. H.*

Die Steinmetz-Sammlung. Brügge ist um eine Sehenswürdigkeit reicher. Im Hotel Arents daselbst, das in ein Museum umgewandelt, wurde der erste Teil der Sammlung Steinmetz ausgestellt, deren 17000 Radierungen und Stiche seit vielen Jahrzehnten in den Kartons geschlafen hatten. Dank der Fürsorge des bisherigen Oberkonservators des Brüsseler Kupferstichkabinetts, des gelehrten Henri Hymans, wurde die berühmte Brügger Kollektion endlich an das Licht gezogen. Hymans selbst sichtete und katalogisierte sie und wird ihre einzelnen Teile in periodischen Ausstellungen dem Publikum vorführen. Die erste derselben hat soeben begonnen. Man findet dort Radierungen, Stiche und Zeichnungen der vlämischen, deutschen, englischen und französischen Schulen, ferner seltene Zeichnungen Brügger Künstler. *A. R.*

Riga. Im Städtischen Museum zu Riga findet demnächst eine **Ausstellung von Gemälden** des in Dresden ansässigen Malers **Paul Frh. v. Schlippenbach** statt. *—n.*

SAMMLUNGEN

⊙ Unter den neuen Erwerbungen des **Berliner Kunstgewerbemuseums** befinden sich einige hervorragende Stücke, die auch an dieser Stelle erwähnt zu werden verdienen. Ein Schreibtisch mit vortrefflich gearbeiteter und außergewöhnlich gut erhaltener Marketerie, Chinoiserien im Boucherstil, ein Werk des David Roentgen (1743—1807) wurde aus römischem Privatbesitz erworben. Das Stück ist aufs beste beglaubigt, als Geschenk der Königin Marie Antoinette an Papst Pius VI. (1775—95). Aus gleichem Besitz gelangte in das Museum eine wahrscheinlich venezianische (oder spanische?) Truhe des 16. Jahrhunderts, deren eine Hälfte schrankförmig eingerichtet ist. Der Stil der Dekoration zeigt eine eigentümliche Mischung von orientalischen, gotischen und Renaissanceformen. Endlich sei eine spanische Schale mit Schmelzmalerei genannt, die diese seltene Gattung, die bisher in dem Museum nicht vertreten war, aufs beste repräsentiert. Die beiden letzten Stücke sind abgebildet im Juliheft der Amtlichen Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen.

o **Elberfeld.** Aus Anlaß der bevorstehenden Dreijahrhundertfeier der Stadt Elberfeld hat der Geh. Kommerzienrat Jung dem Museum ein Gemälde von *Paul Signac* geschenkt.

Neuerworbene Perserteppiche im Metropolitan-Museum in New York. Anläßlich der Erwerbung von drei hervorragenden Perserteppichen durch das New Yorker Museum äußert sich das Mai-Bulletin desselben in systematischer Weise (mit zahlreichen Literaturangaben) über persische Teppiche im allgemeinen, und da wir in Deutschland durch die hochinteressante und wichtige Münchener Ausstellung für muhammedanische Kunst an persischen Teppichen im Augenblick besonders interessiert sind, und da ferner die persische Abteilung in der Brüsseler Ausstellung hervorragende Beachtung verdient, so wird der Aufsatz des amerikanischen Bulletins etwas ausführlicher wiedergegeben. Die persische Teppichweberei erreichte ihren Höhepunkt, wie man allgemein annimmt, in den sogenannten Jagdteppichen, in denen menschliche und Tierfiguren zur Dekoration verwandt sind. Im Osten wurde, im Gegensatz zu der europäischen Textilkunst, die Wahl von aus dem Tier- und Menschenleben genommenen Motiven erst in einer langen Entwicklung erreicht, und die Schwierigkeiten des Problems wurden mit dem im Orient vorhandenen so außerordentlich entwickelten Gefühl für die reine Dekoration gelöst. Die Liebe zu dem erzählenden Motiv ist ein stets hervorbrechender Ausdruck in der

Kunst des Orients. Das Metropolitan-Museum hat auf der Yerkes-Auktion solche drei Teppiche mit animalischen Motiven erworben, die drei verschiedene Entwicklungsstadien in der Teppichweberei vom Ende des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts repräsentieren. Die Datierung persischer Teppiche ist ein sehr schwieriges Problem, dem man erst in den letzten Jahren etwas nähergekommen ist. Man kann wohl leicht sagen, ob ein Gewebe vor oder nach dem 18. Jahrhundert entstanden ist, aber es ist außerordentlich schwierig, es für die drei vorhergegangenen Jahrhunderte zu klassifizieren. Wilhelm Bode war der erste, der System in die Datierung und Lokalisierung alter Teppiche gebracht hat, namentlich durch die Betrachtung von europäischen Bildern des Cinquecento und Secento, auf denen orientalische Gewebe dargestellt sind. Gleichzeitig, in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts, wurden von englischen, deutschen und österreichischen Kunstgelehrten Studien über die wichtigsten Zentren der alten Produktion abgeschlossen, und erst vor ganz kurzer Zeit hat der ausgezeichnete schwedische Kenner F. R. Martin einen weiteren Fortschritt in der Datierung und Lokalisierung der antiken Teppiche angebahnt, indem er aus datierten Werken anderer industrieller Künste des nahen Orients — als Töpfereien, Manuskripte, Elfenbeinarbeiten — auf die Textilwerke Schlüsse zog. — Der älteste der von dem Metropolitan-Museum erworbenen Teppiche ist zugleich der wichtigste vom historischen Standpunkte aus. Er ist auch der größte der drei und zeigt Dekorationen chinesischen Ursprunges. Auf den ersten Augenblick möchte man das Muster als überladen namentlich mit Rücksicht auf die bedeutende Größe des Teppichs ansehen. Aber bei orientalischen Teppichen muß man immer daran denken, daß sie dafür bestimmt sind, ganz aus der Nähe betrachtet zu werden. Denn man saß darauf und so war das Auge immer nur auf einen kleinen Teil gerichtet, der, wenn auch im Zusammenhang mit dem Ganzen, in sich selbst eine vollständige Komposition war. Wenn wir bei einem solchen größeren Teppich ein dekoratives Feld nach dem anderen betrachten, müssen wir über die wundervollen Motive, ihre Zahl und ihren Reichtum erstaunen, die durch einen außerordentlichen Rhythmus in Linie und Farbe miteinander verknüpft sind. Bei keiner anderen Kunstübung ist eine derartige Qualität des Rhythmus in solcher Reinheit wiederzufinden wie bei den Teppichen, wo sich dasselbe Motiv in gewissen Intervallen wiederholt, aber dabei immer in Farbe oder Linie kleine Änderungen erleidet, so daß das Auge niemals ermüdet und eine Idee von Unendlichkeit entsteht. Dieser Teppich ist vom historischen Standpunkt aus bemerkenswert durch die Fülle chinesischer Motive: chinesische Wolken und das Tschi-Symbol wechseln mit Schilden, auf denen die vier Löwen oder der Kampf des Phönix mit dem Drachen dargestellt ist. In der Literatur ist dieser Teppich auch deswegen als »der Teppich mit dem Wappen der Ming-Dynastie« bekannt. Das Museum in Lyon besitzt einen ähnlichen Teppich, ebenso auch das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. F. R. Martin schreibt diese Kategorie von Teppichen der Timuridenzeit zu und datiert sie nach einem analogen Manuskript aus dem Jahr 1490 ungefähr in diese Zeit. Bagdad kann nicht die Heimat dieser Teppiche gewesen sein. Vielmehr scheinen sie aus Nordpersien (Gilan) zu stammen, wo kurze Zeit darauf die schönsten Teppiche für den Hof der Safaviden geknüpft worden sind. — Der zweite von dem New Yorker Museum erworbene Teppich stammt aus der Ardebil-Moschee. Er ist in Zeichnung wie in Farbe geradezu vollendet. Die lebhaften Bewegungen der Tiere sind in vollster Freiheit gezeichnet, ebenso wie ihre komplizierten Stellungen. Die Farben sind von ungewöhnlicher Tiefe und Reichtum. Das Schwarz der Gazellen und das dunkle Blau der Bordüre geben den schönsten Kontrast zu dem warmen Rot des Untergrundes. Dazu treten das leuchtende Gelb der Löwen, das delikate Blaßgrün der Eber und mit Silberfaden ausgeführte über das ganze Feld verbreitete weiße Päonienblumen. Ein genaues Pendant zu diesem Teppich besitzt Prof. Sarre in Berlin. Dieses letztere Stück ist zurzeit in München ausgestellt. Die Teppiche sind wahrscheinlich unter der Regierung des zweiten Schahs aus dem Geschlechte der Safaviden, Thamasp I., in der Hauptstadt seines Reiches in Ardebil ausgeführt. Ein aus der gleichen Moschee stammender großer Teppich befindet sich in London im South Kensington-Museum und ist von 1539 datiert. Der New Yorker und der Sarresche Teppich sind wohl ein Jahrzehnt früher entstanden. — Der dritte der von dem Museum erworbenen Tierteppiche stammt zweifellos aus der letzten Periode der sogen. Jagdteppiche, um 1600 oder etwas später. Während die Bordüre im archaistischen, geometrischen Stil gehalten ist, ist das Innenfeld im Stil der besten Zeit. Allerdings ist die Zeichnung der Tiere etwas härter im Vergleich mit den beiden anderen Teppichen und die Farben sind nicht so weich. Das Rot und Grün ließe auf Ispahan schließen, das Gelb weist auf kurdische Arbeiten, auch zeigt sich darin heratischer Einfluß. Der Teppich stammt aus Nordwest-Persien. *M.*

o **Krefeld.** Das Kaiser-Wilhelm-Museum hat Andreas Achenbachs 1887 gemaltes Bild »Fischerbarken auf hoher See« erworben. Der Künstler war bisher noch nicht in der Galerie vertreten. — Die »Verkaufsausstellung« des Museums, von der kürzlich hier die Rede war, hat einen recht guten Erfolg gehabt. Es wurden 16 Kunstwerke, Gemälde und Skulpturen, zum Gesamtpreise von 6600 Mark verkauft, dabei Werke von Künstlern wie Ludwig Dill, Eugen Kampf und J. G. Dreydorff.

KONGRESSE

Der internationale Kongreß für Münzenkunde tagte in Brüssel. Elf Länder waren amtlich vertreten; von deutschen Ländern Bayern durch Doktor Habich, Sachsen-Koburg-Gotha durch Doktor Pick. Zum Vizepräsidenten des Kongresses für Deutschland wurde Kowarzik gewählt. Der Kongreß, stärker besucht als die beiden voraufgegangenen (Brüssel 1891 und Paris 1900), zählte 530 Teilnehmer. Der Minister der Schönen Künste, Baron Descamps-David, wies in seiner Eröffnungsrede darauf hin, daß der Brüsseler internationale Kunstsalon zum ersten Male eine internationale Sektion für die zeitgenössische Medaille — 3000 Nummern, eingesandt von 250 Künstlern — enthält. Babelon vom Pariser Institut, Vorsitzender des Kongresses, erinnerte, daß Goltzius schon 1557 in Brügge und 1562 in Antwerpen die ersten Werke über Münzenkunde veröffentlichte. Auch war es Belgien, welches 1841 die erste Zeitschrift für diese Materie herausgab; diese Zeitschrift ist zugleich auch die einzige dieser Art, die noch nie zu erscheinen aufgehört hat. Aus der Arbeit der Sektionen sei ein umfangreicher Vortrag Tourneurs, Sekretärs des Kongresses, über die neuzeitige Medaille hervorgehoben, deren Aufschwung seit 1867 datiert. In der Medaillenkunst ständen sich heute diametral gegenüber die französische, die unentwegt am griechisch-römischen Klassizismus festhält, genährt von Roty und seinen Gefolgsleuten, und die österreichische, die hervorragend realistisch sei. Die deutsche Schule sei aber vielleicht augenblicklich die interessanteste, weil sie sich von beiden entfernt, um mit einem kolossalen Bemühen einen neuen Stil, den der stilisierten Natur, zu schaffen. Habich (München) sprach über die niederländischen Medaillen gegen Ende des 15. Jahrhunderts.

Pick (Gotha) wies auf die Wichtigkeit der Lehrstühle für Münzenkunde an den Hochschulen hin. Ein Besuch des Königlichen Münzenkabinetts seitens des Kongresses war besonders lehrreich. Das Kabinett verfügt heute über drei vollständig eingerichtete Säle, deren erster die modernen Medaillenkünstler Belgiens, von Wiener angefangen, deren zweiter die Hirschschen Sammlungen, schöne Tanagra und griechische Münzen, und deren dritter Saal Medaillen der Renaissance und anderer klassischer Zeitläufe beherbergt. Nicht geordnet bleiben an 70000 Münzen, darunter die der Niederlande, 4000 griechische von hervorragender Schönheit, deren Mehrzahl ebenfalls vom Hirschschen Nachlasse stammt, 4000 Papstmünzen und die vollständigste Sammlung niederländischer Spielmünzen, die man heutzutage kennt. Der Kongreß faßte dann noch eine ganze Reihe wichtiger Beschlüsse zugunsten der Ausbreitung der Münzenkunde und ihrer Technik. *A. R.*

VERMISCHTES

⊙ Der **Ankauf eines Hugo van der Goes** für das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, über den mehrfach widersprechende Nachrichten in der Tagespresse verbreitet wurden, begegnet in der Tat ungeahnten Schwierigkeiten. Es handelt sich um ein Altarbild, darstellend die Anbetung der Könige, an Bedeutung dem Portinari-Altar in Florenz vergleichbar, an Erhaltung ihm noch überlegen, das in der Jesuitenkirche von Monforte bisher so gut wie unbeachtet gestanden hatte. Dem Berliner Museum war es gelungen, das Werk für etwa 800000 Mark zu erwerben, als zur unrechten Zeit der Wechsel im Ministerium erfolgte. Der neue Unterrichtsminister sucht sich mit allen Mitteln der Ausfuhr des Bildes zu widersetzen. Hoffentlich gelingt es ihm nicht, den bereits seit Monaten rechtmäßig geschlossenen Kaufvertrag rückgängig zu machen, und wir dürfen das Werk bald im Berliner Museum bewundern. Denn andernfalls würde es doch wohl über kurz oder lang den Weg nach Amerika gehen, den schon so manches Kunstwerk aus Spanien hat gehen müssen.

Pisa. *Der Campanile.* Durch die Zeitungen geht die Nachricht, daß der berühmte schiefe Glockenturm baufällig geworden ist, und man geht so weit, für ihn ein ähnliches Ende wie für den Glockenturm von San Marco in Venedig in nächster Zeit zu prophezeihen. Nun stehen die Sachen zum Glück nicht so, und es wird den Lesern der Kunstchronik angenehm sein, zu erfahren, was die vom Unterrichtsminister zusammenberufene Kommission erklärt hat. Jede nahe Gefahr ist ausgeschlossen, aber es ist notwendig, für den berühmten Bau zu sorgen, weil sonst die Zukunft uns böse Überraschungen bereiten könnte.

Der Alarm erwuchs daraus, daß man nach genauen Messungen vor der Tatsache steht, daß während der letzten achtzig Jahre die Neigung des Campanile größer geworden ist. Nach den Messungen, welche Creusy und Taylor im Jahre 1829 vornahmen, betrug die Neigung in dem Jahre 86,5 mm für jeden Meter Höhe, und jetzt ist sie bis zu 92 mm pro Meter gestiegen. Also hat sich der Turm gesenkt und bei seiner Höhe ist für die Zukunft Gefahr vorhanden. Die Kommissare haben die Fundamente geprüft und haben diese ungenügend befunden. Sie bestehen bloß aus einem Kreis von nur drei Meter Höhe. Man wird dafür sorgen müssen, sie zu verstärken und dadurch der fortschreitenden Senkung Einhalt tun. Kardinal Maffi, Erzbischof von Pisa, hat Befehl gegeben, die beiden größeren Glocken des Turmes, welche zusammen vier Tonnen wiegen, nicht mehr zu läuten. Man ist der Meinung, daß die Ausgrabungen, die man im Jahre 1835 vornahm, um die unteren Säulen des Campanile bloßzulegen, dem Monumentalbau geschadet haben. *Fed. H.*

Wien. Die kaiserliche Akademie der Wissenschaften hat dem außerordentlichen Professor an der Technischen Hochschule in Wien, **Dr. Hermann Egger**, eine Subvention zur Herausgabe von »Ansichten der Stadt Rom in Handzeichnungen aus dem 15.—18. Jahrhundert« bewilligt. Der erste Band dieses auf 220 Lichtdrucktafeln berechneten Werkes wird voraussichtlich zu Weihnachten dieses Jahres erscheinen.

FORSCHUNGEN

⊙ **Ein lebensgroßes Bildnis der Catherine Howard**, der unglücklichen fünften Gemahlin König Heinrichs VIII., von der Hand Hans Holbeins des Jüngeren, ist vor etwa einem Jahre in englischem Privatbesitz gefunden worden und wird im Burlington Magazine (Juliheft) zum erstenmal veröffentlicht. Das Bild, das bisher nur in einer Kopie, die die National Portrait Gallery 1898 erwarb, bekannt war, ist ein sicheres Werk Holbeins, nach dem Alter der Dargestellten im Jahre 1541 entstanden. Die Züge der Königin sind durch eine Miniatur Holbeins in Windsor bekannt. Eine Replik, jetzt beim Duke of Buccleuch, wurde 1646 von Wenzel Hollar in der Arundel-Sammlung gestochen. Auch eine Porträtzeichnung Holbeins ist in Windsor erhalten. Besonders interessant ist es, daß die Königin auf dem neuen Bilde ein Schmuckstück mit der Flucht Loths trägt, das ebenfalls von Holbein herrührt. Der Entwurf befindet sich im British Museum.

LITERATUR

B. Haendcke, *Deutsche Kunst im täglichen Leben.* (Aus Natur- und Geisteswelt 198). 150 S.-kl. 8° mit 63 Abbildungen im Text. B. G. Teubner, Leipzig 1908. Geb. M. 1.20.

Dieses Bändchen ist eine deutsche Kunstarchäologie im Kleinen, auf gedrängtem Raum erstaunlich reich an Inhalt und ohne viel Phrasen lehrhaft im besten Sinne. Das Haus in allen Abwandlungen von der Hütte bis zum Schloß, die Ausstattung, Möbel, Geräte, Waffen, Tracht usw. werden nach dem Wechsel der Mode und der Stilformen nach besten Quellen und Vorarbeiten beschrieben, doch so, daß auch der Fachmann überall neue und feine Beobachtungen finden wird. Nur die Einteilung ist so unlogisch und unpraktisch wie möglich: 1. Die romanische Zeit; 2. Das Bauern- und Bürgerhaus; 3. Das Schloß und der Palast; 4. Die bürgerliche Wohnung, insofern unter diesen Titeln die großen Hauptepochen der Stilformen und zugleich gewisse Materien abgehandelt werden wie gleich unter 1, S. 20, die Plattnerei bis zur Renaissance. Das gibt ein verwirrendes Durcheinander. Mag es vom Standpunkt der Kulturgeschichte nützlich und belehrend sein, einzelne Zeitabschnitte und Lebenskreise mit ihrem gesamten Kulturbesitz herauszuschälen, für die kunstgeschichtliche Betrachtung der bürgerlichen Altertümer bleibt nur die streng sachliche Aufteilung in Gruppen gangbar, wie ich sie in meinem Handbuch versucht habe. *Dr. Bergner.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 34. 5. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE STÄDTE ALTER DEUTSCHER KUNST

Die alten, so glorreichen Kunstzentren, fast alle in Bayern, werden sie einstiger Größe entsprechend bewahrt, ja vermögen sie sich zu halten, wo München mit gewaltiger Attraktion alles an sich ziehen will? Hugo von Tschudi — der Meister, der die Berliner Nationalgalerie zur ersten Sammlung neuer deutscher Kunst gemacht hat, der in ihr ein grundlegendes Museum moderner Kunst überhaupt zum Studium deutscher Künstler, des deutschen Volkes schaffen wollte — wahrlich er hat alle Erwartungen, mit denen man ihn nach München berief, um vieles übertroffen. In wenigen Monaten nur hat er fest hineingreifend in das Gewirr mit der ihm eigenen lebendigen Tatkraft alles umgestaltet und neues Leben werden lassen dort, wo schon alles verstaubt und erstarrt schien. Jeder wahre Freund der Kunst hat gewiß mit Freuden gesehen, wie die Bilder gesäubert, wie sie von alten Übermalungen befreit wurden, ganz abgesehen von den neuen Aufstellungen. Und was noch in Arbeit ist, was in einstigem Glanze, in alter Form wieder erstehen wird, davon wird die Zukunft reden. Uneingeschränkte Anerkennung soll hier der zielbewußten Tat, die hier selbst Gewaltsamkeiten im Interesse *der Sache* notwendig machten, gezollt werden. Die Städte, die sich unrechtmäßigerweise geschädigt fühlten sowohl wie die anderen, die verschont sind, sollten sich nicht beklagen, sondern sich selbst fragen, ob sie ihre Schuldigkeit denn auch getan haben, ob dieses Eingreifen in eine vollständig vernachlässigte Sache nicht notwendig war. Der Stolz Süddeutschlands, Bayerns, sind doch all die vielen hervorragenden Kunststätten alter Zeit. Nicht nur der von Stadt zu Stadt Reisende, sondern auch der von Dorf zu Dorf Wandernde wird immer wieder von neuem überrascht und erquickt von Werken alter Kunst.

Nur mit Italien ist das Land in dem außerordentlichen Reichtum, den vielen Erinnerungen alter Kultur vergleichbar. Und darum soll Italien, wo jeder Stadt ihr Museum gelassen wird, zum Vorbild genommen werden. Wenn man das Land kennt, wenn man es lieben gelernt hat mit all seinen Schätzen, muß man das Versinken einstiger hervorragender Größe vor der neuen Metropole München wahrlich schwer bedauern. Nur wer überall im Lande war, kann deutsche Kunst begreifen. Wer deutsche Kunst studieren will, *soll* Augsburg, Nürnberg, Würzburg u. a. sehen. Denn wie verschwinden Kunstwerke in den großen Museen, den engen Räumen, wo sie magazinartig zusammengehäuft sind? In Museen am alten Ort, wo die Werke erstanden sind, wo dazu noch prachtvoll erhaltene Städtebilder herrlichen Hintergrund geben und lokalpatriotisches Verständnis wach ist, wirken sie schon ganz anders. Was bedeuten gotische und Renaissance-Statuen und noch viel mehr Barock- und Rokokofiguren herausgerissen aus dem architektonischen Rahmen? Was sind jene kunsthistorisch vollkommnen, doch kühlen Museen gegenüber dem intimen Lokalcharakter in den alten Kunststädten? Ich selbst habe es schätzen gelernt, seitdem ich in Würzburg bin. Darum darf ich dafür eintreten. Das Interesse für das Volk fällt doch auch ins Gewicht. Gerade weil es nicht Mittel hat, stundenweit zu fahren, soll an diesen anderen Kunststätten Anregung gegeben werden. Hinzu kommt, daß der Wert der Großstadt als Geisteskonzentration in der modernen Entwicklung mehr und mehr zurücktritt. In den deutschen Landen, wo nicht allein jeder Staat, sondern auch jeder Stamm, jede Persönlichkeit Selbständigkeit, eigenen Charakter bewahrt, eigenen Dialekt spricht, sollen sie alle die Bayern, Franken, Schwaben usw. ihre eigene Kunst bewahren. Darum: Sorget für euch, ihr Städte, für eure alten Kunstschätze, wie für die lebendige, noch tätige Kunst, damit alter Ruhm hoher Kultur und Kunstpflege wieder neu werde.

Wenn hiermit München gegenüber dem Wunsche, der Notwendigkeit um Berücksichtigung der einst so herrlichen Kunstzentren Bayerns Ausdruck gegeben ist, so ist das geschehen, um das Bewußtsein der Pflicht in den Städten selbst wieder wachzurufen. Die Regierung sorgt schon auf alle Weise für Erhaltung der Kunstdenkmäler. Die Generalverwaltungen stehen da voran. Das Museum zu Speier ist eröffnet worden. An der Würzburger Universität ist eine Professur für Kunstgeschichte errichtet worden. Aber traurig steht es, wenn man fragt, was haben die Stadtverwaltungen — Nürnberg ausgenommen — bisher selbst getan. Die Kunst hinkt da hinterher, trotzdem gerade sie an den reichgeschmückten alten Kunststätten zur idealistischen Erziehung des Volkes und zum materiellen Wohle, d. h. zur Hebung des Fremdenverkehrs, beitragen könnte. Was bedeuten heute noch die einst so großen Kunstzentren: Regensburg im Mittelalter, Nürnberg in der deutschen Renaissance, ähnlich Augsburg die

Kaiserstadt, zugleich in die Hochrenaissance übergehend, endlich Würzburg, die glänzende Metropole zur Zeit der Fürstbischöfe, Werke vom frühen Mittelalter bis zum Barock und Rokoko enthaltend? Freilich ist zuviel nach München gewandert. Dazu sind zum Teil diese einst so glänzenden Städte verarmt, sie bedürfen der Unterstützung und Hilfe. Allein vermögen sie kaum Würdiges zu schaffen.

Von Würzburg will ich jetzt reden und von der schweren Mühsal der schwachen Stadt. Man will das Beste. Ihr sollte gerade jetzt der neue Generaldirektor der Königlichen Museen Hugo von Tschudi und sein Schaffen das Vorbild sein. Man sollte erkennen, daß ein energievoller Direktor alles vermag. Wie in der Bibliotheksverwaltung sich ein fester Beruf entwickelt hat, so auch in der Museumsverwaltung. All die Schwierigkeiten, die sich bei Museumsneubauten, bei dem Aufstellen von Statuen, Aufhängen von Bildern, Beleuchtung, nötiger Entfernung u. a. betreffend, ergeben, kann nur ein schulgebildeter Beamter, der in großen Museen tätig war, bezwingen. Hierzu kommt, daß ein *verantwortlicher Leiter* — und zwar nicht nur verantwortlich vor der Stadt, sondern auch vor dem großen Kreis der Kunstkenner — notwendig ist. Kann man Herren, die freiwillig ihre Zeit zur Aufstellung hingeben, die zudem jene strenge Durchbildung nicht gemacht haben, überhaupt Vorwürfe machen? Mit Mühe und Not hat man jetzt über 100000 Mark zusammengebracht. Man geht zu einem Umbau des schon aus verschiedenen Einzelteilen zusammengestückelten Museums. Darum ist jetzt in dieser schwierigen Zeit zunächst die Anstellung eines Direktors, und zwar sofort, — nicht erst nachher, wenn alles verbaut und verstellt ist und wo jede Besserung neue Gelder fordert — notwendig. Wenn meine Worte nicht wirken, so werden es die des so hochgeschätzten Museumsleiters Dr. J. H. von Hefner-Alteneck vielleicht tun. Er hat einmal folgendes gesagt:

»Es ist gewiß, daß die Sammlungen des Staates nur in dem ihren Wert besitzen, was sie zum geistigen und materiellen Wohl des Staates beitragen. Um die Museen in solchem Maße gewissermaßen als Schulen nutzbar zu machen, müßten solche Männer an die Spitze gestellt werden, welche zu solchem Fache die Prüfung gemacht haben, wie es bei jeder anderen Staatsanstellung verlangt wird. Für alle Stellen im Staate existieren Schulen, Hochschulen, Staatsexamina, nur nicht für Museen und Kunstsammlungen. Die Folge ist, daß nur zu oft solche, die als Künstler kein Glück machten, nur oberflächlich in jenem Gebiet oder sich aus Liebhaberei mit Kunst- und Altertumsammeln befaßten, sich für solche Stellen als befähigt erachten und sie auch häufig erhalten.« Seitdem hat sich die gewünschte, richtig geschulte Beamtenklasse entwickelt.

All diese Worte sprechen nur Wünsche aus, zum Wohl der Stadt und ihrer Kunstschätze. Würzburg soll sich wieder erheben. Das Streben zum Besten ist da. Dem Kunst- und Altertumsverein und vorzüglich seinem Leiter gebührt hohes Lob. Der Historische Verein und der Verein für fränkische Geschichtsforschung offenbaren weiter das Streben nach Einigung und Konzentration der Franken. Das Ideal aller Kunstfreunde ist ein großes *fränkisches Museum*, ein neues Zentrum deutscher Kunst. Man sollte weitblickend auf Jahre hinaus schaffen, nicht hastig und schnell. Sicher wird, besonders wenn Zielbewußtheit und absolute Notwendigkeit erkannt werden, von höherer Stelle aus Hilfe kommen. Die Stadt muß ihr möglichstes in guter Überlegung tun, damit sie würdig erscheint, ihre Sammlungen zu bewahren. Dann sind auch Leihgaben oder gar Geschenke zu erhoffen. Möge alles zum Besten gehen.

FRITZ KNAPP-Würzburg.

CARL FRIEDRICH SCHINKELS BILDLICHE DARSTELLUNGEN GRIECHISCHER HYPÄTHRALTEMPEL

Von Otto Fiebiger

Die Annahme, die Mehrzahl der griechischen Tempel sei hypäthral, d. h. ohne Dach über dem Innenraum gewesen, war während der ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts vorherrschend[1]) und erhielt sich auch, ungeachtet der namentlich von Ludwig Roß gemachten Einwendungen[2]), von keinem Geringeren als Karl Bötticher, dem Verfasser der Tektonik der Hellenen, wissenschaftlich begründet und mit Eifer vertreten[3]), bis in den Anfang der neunziger Jahre. Wilhelm Dörpfeld[4]) hat das Verdienst, auf Grund einer ebenso scharfsinnigen wie treffenden Auslegung der Beschreibung der Hypäthraltempel bei Vitruv (de architectura III 2, 8) überzeugend nachgewiesen zu haben, daß dem römischen Baumeister zwar zehnsäulige griechische Tempel mit hypäthraler Anlage bekannt waren, nicht aber, bis auf eine Ausnahme, innen offene achtsäulige Peripteraltempel[5]). Ferner ergaben die von Robert Koldewey und Otto Puchstein an den griechischen Tempeln Unteritaliens und Siziliens angestellten eingehenden Untersuchungen, daß die wenigen griechischen Tempel mit offenem Innenraum, z. B. das Olympion zu Akragas (vgl. Diodor XIII 82, 1), nur darum ohne Dach geblieben sind, weil sie nie vollendet wurden[6]). Steht somit fest, daß nach den heutigen Forschungsergebnissen die Tempelcellen der Griechen in der Regel nicht hypäthral, sondern mit Decke und Dach versehen waren, so verlohnt es sich gleichwohl, um des historischen Interesses willen einmal die von einem so genialen Baukünstler wie Schinkel im zweiten und dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts zu Dekorationszwecken entworfenen bildlichen Darstellungen griechischer Hypäthraltempel einer kurzen Betrachtung und Würdigung zu unterziehen.

Die erste Innenansicht eines griechischen Hypäthros, die Schinkel entwarf, stellte den Zeustempel zu Olympia vor. Sie gehörte mit zu den Darstellungen der sieben Wunderwerke der Welt, die der werdende Künstler 1812

1) Vgl. Karl Frdr. Hermann, Die Hypäthraltempel des Altertums (Göttingen 1844.)

2) Vgl. L. Roß, Hellenika I 1. (Halle 1846.)

3) Vgl. K. Bötticher, der Hypäthraltempel (Berlin 1847); die Tektonik der Hellenen II 361 ff. (Potsdam 1852.)

4) Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts athenische Abteilung 1891 XVI 334 ff.

5) Vgl. dazu Joseph Durm, Die Baukunst der Hellenen 2. Aufl. (Darmstadt 1892) 197 ff.

6) R. Koldewey u. O. Puchstein, Die griech. Tempel in Unteritalien u. Sizilien. (Berlin 1899) 165 f. 211.

für das kleine Gropiussche Theater in Berlin malte. Heute ist davon nur noch ein erster Bleistiftentwurf vorhanden[1]), das Gemälde selbst ist bedauerlicherweise untergegangen[2]). Von dem Original berichten Franz Kugler[3]) und Gustav Friedrich Waagen[4]) übereinstimmend, daß es mit möglichst großer historischer Treue und dazu mit feinem künstlerischen Geschmack ausgeführt gewesen sei: Von den fast senkrecht einfallenden Strahlen der Sonne beleuchtet, habe das Bild der Gottheit reizvolle Schatten geworfen, während der Widerschein der Strahlen die Säulengänge spielend erhellte. Wir nehmen heute als feststehend an, daß der Zeustempel zu Olympia seiner ganzen Ausdehnung nach überdacht war, und daß ausschließlich das durch die Cellatür einfallende Licht sein Inneres erhellte[5]). Dem Eintretenden muß infolgedessen das Bild des Gottes im Hintergrunde in ein geheimnisvolles Halbdunkel gehüllt erschienen sein. Wenn Schinkel die Cella des olympischen Heiligtums vom Sonnenlicht durchflutet malte, so entsprach diese Auffassung einmal den Anschauungen der zeitgenössischen Altertumsforscher, ebenso sehr aber auch der ihm eigenen Vorliebe für wunderbare Lichtwirkungen[6]).

Zwei weitere Innenansichten griechischer Hypäthren finden sich unter den wahrhaft künstlerischen Theaterdekorationen, die Schinkel in den Jahren 1815—1828 mit vollendeter Meisterschaft für die Berliner Hofbühne entwarf[7]). Sie entstanden auf Anregung von Schinkels Gönner und Freunde, des am 10. Februar 1815 zum General-Intendanten der Königlichen Schauspiele ernannten Grafen von Brühl[8]), der im Gegensatze zu seinem Vorgänger im Amte, dem als Schauspieler wie Dichter gleich berühmten Iffland, charakteristische, d. h. historische getreue, der jeweiligen Handlung angepaßte und dabei stimmungsvolle Dekorationen für künstlerisch einwandfreie Theateraufführungen als unerläßlich bezeichnete. In den von dem Grafen 1819 veröffentlichten, für die damalige Zeit hochbedeutsamen Leitsätzen[9]) über das Wesen und den Wert künstlerischer Theaterdekorationen heißt es gleich im Anfang: »Als Hauptgrundsatz wird von der hiesigen Direktion angenommen, daß bei jeder Dekoration das Charakteristische vorzüglich heraustrete; ja man könnte hier den Ausdruck: daß ein richtiges Costume in den Dekorationen stattfinden müsse, nicht unfüglich anwenden.« Wie glücklich Brühl sich schätzte, in Schinkel einen Meister der Dekorationskunst zu besitzen, besagen zwei Äußerungen des Intendanten in Briefen an den bekannten Dresdener Archäologen und Kunstkritiker Carl August Böttiger[10]). So schreibt er unter anderem am 1. März 1816: »Unser Schinkel ist fürwahr ein wirklicher Zauberer, und ich habe mit seiner Hilfe angefangen, das ganze bisher bestandene System der Dekorationsmalerei über den Haufen zu werfen, wozu ich mir nicht wenig Glück wünsche«, und weiter am 27. November 1825: »Bei den Dekorationen ist immer Schinkels Geist einzig und nicht zu ersetzen«[1]). Ferner sagt er in den oben erwähnten für das Theaterdekorationswesen aufgestellten Grundsätzen von Schinkel: »Zu allen Dekorationen, welche sich von dem Allgewöhnlichen nur einigermaßen entfernen, ist der so geniale als kenntnisreiche Geheime Oberbaurat Schinkel stets um seinen Rat ersucht worden, und die Erfahrung hat es gelehrt, mit wie schnellen Schritten das hiesige Dekorationswesen vorwärts gegangen und sich ganz verwandelt hat. Ohne Anmaßung darf man daher hoffen, daß hier der erste Schritt zu einem ganz neuen System der Dekorationsmalerei gemacht worden ist. Herr Schinkel ist deshalb als Architekt vorzüglich groß und ausgezeichnet, weil er sich vor Einseitigkeit bewahrt, alle Arten von Baukunst mit gleicher Teilnahme aufgefaßt, und das Fortschreiten, so wie die Veränderungen im Geschmack der Baukunst durch alle Jahrhunderte und durch alle Länder mit Fleiß studiert hat.« Anlaß, den Theaterbesuchern das Innere eines hypäthralen dorischen Apollotempels mit doppelten Säulenreihen, reich geschmückt mit heiligem Gerät und der gewaltigen Kolossalstatue der Gottheit in der Mitte, im Bilde vorzuführen, gab Schinkel die von Brühl im Jahre 1817 veranstaltete Aufführung der Gluckschen Oper Alceste, deren Schauplatz Pherä in Thessalien ist. Für den letzten Akt der genannten Oper malte Schinkel zunächst den schauerlich düstern Eingang zur Unterwelt, eine öde Felsenhöhle[2]), dazu bestimmt, die todesmutige Alceste aufzunehmen, und im Gegensatz dazu für die Schlußszene das strahlende Heiligtum des Lichtgottes[3]), in welchem die dem Leben zurückgegebene Frau im Verein mit ihrem Gatten Admetos dem göttlichen Helfer für ihre wunderbare Errettung vom Tode dankt. Hier wo es darauf ankam, durch Gegensätze mächtig zu wirken, war es für Schinkel geradezu geboten, als Tempelansicht das heitere, lichte Bild eines Hypäthros zu wählen. Die Aufführung der Alceste, die am 15. Oktober 1817 anläßlich der Geburtsfeier des Kronprinzen Friedrich Wilhelm in Berlin erstmalig in Szene ging, wirkte in der Tat nicht allein durch die gehaltvolle Glucksche Musik und die vorzügliche Darstellung, sondern auch durch die trefflichen Schinkelschen Dekorationen. So heißt es in einer Besprechung der Aufführung in der allgemeinen musikalischen Zeitung[4]): »Die Generalintendantur hatte durch zwei neue Dekorationen nach des Geheimen Rats Schinkel Angabe, den Tempel des Apollo und den Eingang zur Unterwelt, das herrliche Werk würdig ausgestattet«, und Johann Valentin Teichmann, Brühls trefflicher Geheimsekretär[5]), berichtet darüber[6]): »Zum ersten Male kamen bei dieser Gelegenheit Dekorationen und Kostüme im altgriechischen Stile auf unsere Bühne«. Auch Goethe hebt in seiner Zeitschrift über Kunst und Altertum[7]) unter Schinkels Theaterdekorationen den Apollotempel rühmend hervor[8]), und Böttiger sagt davon in seiner Anzeige der Dresdener Erstaufführung der Goetheschen Iphigenie in der Dresdener Abendzeitung auf 1821[9]): »Wenn wir, das Maß unserer Bühne erwägend, auch weit entfernt sind, hier eine Tempelszenerie

1) Aus Schinkels Nachlaß IV 576. (Berlin 1864.)

2) Ebd. II 346 (Berlin 1862.)

3) K. F. Schinkel, Eine Charakteristik seiner künstlerischen Wirksamkeit (Berlin 1842) 149.

4) Im Berliner Kalender auf 1844, 339 f.

5) Dörpfeld a. a. O. 341.

6) Berliner Kalender auf 1844, 325 f.

7) A. von Wolzogen, Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph (Berlin 1864) 89 f.

8) Joh. Val. Teichmanns literarischer Nachlaß, hrsg. von Franz Dingelstedt (Stuttgart 1863) 124; H. von Krosigk, Karl Graf von Brühl u. seine Eltern. (Berlin 1910) 335.

9) Abgedruckt in der neuen Auflage der »Sammlung von Schinkels Theaterdekorationen« (Potsdam 1847—49).

10) In Bd. 20 der im Besitze der Kgl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Briefe an C. A. Böttiger.

1) Vgl. dazu Rudolph Genée, National-Zeitung, Berlin, 43. Jahrg. Nr. 625 vom 19. November 1890.

2) Aus Schinkels Nachlaß IV 586.

3) Ebd. u. Sammlung von Schinkels Theaterdekorationen, Taf. 31.

4) Jahrg. XIX, Nr. 47, S. 802 vom 19. Nov. 1817.

5) H. v. Krosigk a. a. O. 333.

6) Literarischer Nachlaß a. a. O. 123.

7) Bd. II, Heft 3, 1820. S. 125 ff.

8) Nicht minder günstig urteilen von Späteren Kugler a. a. O. 129 u. Waagen 341.

9) Nr. 3 vom 3. Jan.

zu verlangen, wie sie z. B. der kundige Schinkel für den Apollotempel in der Oper Alcestis angegeben hat . . .« Von besonderem Interesse jedoch dürfte es sein, zu erfahren, wie Schinkel selbst in einem bisher unveröffentlichten, an den Grafen von Brühl gerichteten Schreiben über Einzelheiten der Darstellung jenes apollinischen Hypäthros sich äußert. Der nur in einer Abschrift von Teichmanns Hand erhaltene Brief[1]) lautet:

Herrn Hofrat Böttigers gütiges Urteil über meine Dekorationsentwürfe, welches Ew. Hochgeboren die große Gefälligkeit gehabt haben mir mitzuteilen, erkenne ich mit dem größten Danke, um so mehr, da ich mir bewußt bin, daß viele dieser Bearbeitungen etwas übereilter, als ratsamer gewesen wäre, und in Zeiten betrieben worden sind, da mich durch meinen Dienst mancherlei andere wichtige Gegenstände sehr beschäftigten, und der Zustand meiner Seele nicht ganz rein für die Produktion von Gegenständen der schönen Kunst blieb.

Was den Gedanken betrifft, auch die Kehrseite des Giebels für den innen offenen Tempel der Griechen (hypaethros) mit einem Basrelief zu zieren, so schien mir dieser Gedanke sehr natürlich, obgleich darüber aus dem Altertum nichts bekannt geworden. Es ist übrigens dabei gedacht worden, daß diese in der Dekoration zu Apollos Tempel gesehene, verzierte Giebelseite nicht die Rückseite des auf den vordern Eingangssäulen ruhenden Giebels sei, welche man bei dem engen Raum im Innern des Tempels nicht sehen konnte, indem dieser Giebel um die Tiefe der ganzen Vorhalle zurückstand, sondern, daß dieses Basrelief einem Giebel angehörte, der notwendig dicht an der innern offenen Tempelhalle stand und mit jenem erst gedachten Vordergiebel das hohe Dach einschloß, was die Vorhalle bedeckte. Von dergleichen Giebeln gibt es überall die Spuren, ich führe nur den Tempel der Concordia zu Agrigent an; aber die Spuren sind sehr dürftig, und es scheint, daß bei den häufigen Zerstörungen, welche besonders immer die Dächer der Tempel zuerst trafen, diese Giebel leicht ihren Untergang fanden, und man also wohl annehmen konnte, daß mancher dieser inneren Giebel hätte verziert gewesen sein können. In späteren Zeiten, wo man unbedeckte Räume gar nicht mehr brauchte, und diese Tempelhallen entweder zu christlichen Kirchen oder anderen Zwecken umformte, legte man gewöhnlich ein neues Dach über den ganzen Tempelbau, und hierdurch wird jener innere Giebel unnütz, ja hinderlich, deshalb schon dadurch seine Zerstörung begründet wird.

Das Basrelief in dieser sonst sehr nackt aussehenden Fläche scheint mir zwar am natürlichsten und dem Geiste des Altertums am angemessensten, indes wäre es auch wohl möglich gewesen, daß die Fläche mit Fresco ausgefüllt war; vielleicht auch konnte sie mit Metallskulptur belegt gewesen sein, um das Prächtige des inneren Eindrucks der Tempel zu erhöhen; und daher könnte es auch kommen, daß so wenig Spuren übrig sind, weil diese Metallreliefs gewiß zuerst geraubt wurden. Gewiß ist es, daß die nackte Fläche dieser Giebel nicht stattfinden konnte, wenn der Anblick des ganzen Inneren dieser Gebäude harmonisch wirken sollte, und so freut es mich schon sehr, daß ein so großer Antiquar als Herr Hofrat Böttiger den Gedanken, welchen ich in Anwendung gebracht habe, um diesem Übelstande zu entgehen, nicht ganz unangemessen und wenigstens für Dekorationen an seinem Platz gefunden hat.

Indem ich nochmals Ew. Hochgeboren meinen verbindlichsten Dank für die gütige Mitteilung abstatte, verharre ich Ihr Schinkel.

Berlin, 17. Januar 1820.

1) In Bd. 174 der im Besitze der Kgl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Briefe an C. A. Böttiger.

Schinkel rechtfertigt in seinem Schreiben in der Hauptsache die Ausschmückung des die Rückwand der Cella krönenden Giebels mit einem Basrelief, der seiner Ansicht nach ohne diesen Schmuck auf den von der Vorhalle aus in das Tempelinnere blickenden Beschauer kahl und nüchtern wirken müßte. Giebel oberhalb der Cellawände hatte Schinkel, wie er selbst angibt, unter anderem am Tempel der Concordia zu Agrigent wahrgenommen, den er auf seiner ersten Kunstreise am 6. und 7. Juni 1804 eingehend besichtigte[1]) und von dem er an Ort und Stelle zwei noch erhaltene Federzeichnungen, sowie ein Bild in Wasserfarben entwarf[2]). Nur insofern befand sich der Künstler mit seinen Beobachtungen im Irrtum, daß er einmal jenes sizilische Heiligtum für einen Hypäthraltempel hielt, und weiter, daß er die dreieckigen stützenden Mauern über der Opisthodomfront sowohl wie über der Türwand, die, wie wir heute wissen, keinen anderen Zweck hatten, als das oberhalb der horizontalen Decke befindliche flache Satteldach tragen zu helfen[3]), für zwei den hypäthralen Innenraum umrahmende Schmuckgiebel hielt. Jedenfalls sind Schinkels briefliche Äußerungen über seinen Apollotempel ein deutlicher Beweis dafür, wie ernst es der Meister, auch in Einzelheiten, mit seiner Kunst nahm, und daß er das höchste Ziel derselben darin erblickte, im Großen wie im Kleinen vor allem wahr zu sein.

Dreieinhalb Jahre nach der Erstaufführung der Alceste, im Jahre 1821, entwarf Schinkel für den ersten Akt der Spontinischen Prunkoper Olympia[4]) das glanzvolle hypäthrale Innere eines jonischen Riesentempels[5]), des von Deinokrates, dem berühmtesten unter den Baumeistern Alexanders des Großen, nach dem gewaltigen Brande des Jahres 356 n. Chr. um so prächtiger wiederaufgebauten achtsäuligen dipteralen Artemisions zu Ephesus[6]). Über den langgestreckten offenen Cellaraum sehen wir hier zum Schutze gegen die allzugrellen Strahlen der südlichen Sonne, sowie gegen Regen, Staub und Wind kostbare buntgewebte Tücher gespannt, in der Art, wie Bötticher (a. a. O. II 369) und Wood (a. a. O. 270) sie sich vorstellten, während aus einer im Hintergrunde der Cella befindlichen, mit einem breiten Fries geschmückten Aedicula das Bild der Gottheit ehrfurchtgebietend hervorragt[7]). Ob die Cella des Artemistempels zu Ephesus in ihrer ganzen Ausdehnung nach oben offen stand, wie Schinkel und Wood annehmen, ob sie nach Fergussons Meinung[8]) im wesentlichen überdacht war und

1) Aus Schinkels Nachlaß I 98, 122 f.

2) Ebd. IV 474 und Berliner Kalender auf 1844, S. 329.

3) Vgl. die eingehenden Darlegungen und Nachweise bei Koldewey und Puchstein a. a. O. 175 f. und 211, sowie Abbildung 151 auf S. 171.

4) Aufgeführt am 14. Mai 1821, vgl. Teichmanns literarischen Nachlaß 142, H. v. Krosigk a. a. O. 346, sowie den Bericht in der allgemeinen musikalischen Zeitung XXIII. Jahrg. Nr. 25, S. 440 vom 20. Juni 1821.

5) Sammlung von Schinkels Theaterdekorationen Taf. 4.

6) Vgl. Vitruv, de architectura III 2, 7 und dazu F. Adler in den Abhandlungen der Berliner Akademie Phil.-hist. Klasse 1872, S. 36 f; E. Curtuis, Ephesos 21 (Berlin 1874); J. T. Wood, Discoveries at Ephesus 264 ff (London 1877); J. Durm, Die Baukunst der Griechen, 2. Aufl. 273 (Darmstadt 1892); W. Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte I^{12}, 150, 166. (Stuttgart 1899); A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte I^{7} 119, 256. (Leipzig 1904.)

7) Auch Wood (a. a. O. Plan zwischen S. 262—63) nimmt an, daß die Artemisstatue ihren Platz an der Rückwand der Cella hatte.

8) Vgl. James Fergusson, The temple of Diana at Ephesus 20 ff und den Plan am Schlusse. (London 1883.)

nur in ihrem vordersten wie in ihrem hintersten Teile kleine hypäthrale Öffnungen hatte, oder ob sie überhaupt nur durch die Tür der vorderen Cellawand belichtet wurde, dürfte sich infolge der wenigen, durch Woods Grabungen noch dazu stark verwischten Spuren der Trümmerreste mit einiger Bestimmtheit wohl nie feststellen lassen. In jedem Falle aber muß diese dritte Schinkelsche Rekonstruktion eines griechischen Hypäthros ebenso geistvoll wie wohlgelungen genannt werden, wert der Anerkennung, die ihr Kugler (a. a. O. 129) und Waagen (a. a. O. 341) mit Recht in vollstem Maße zollen.

NEKROLOGE

Der Schweizer Maler **Albert Anker** ist am 16. Juli in Ins bei Bern im Alter von 79 Jahren gestorben. Er war hauptsächlich als Illustrator von Jeremias Gotthelfs Werken bekannt.

PERSONALIEN

Der in Berlin lebende Maler **Max Rabes** ist vom Fürsten Leopold zur Lippe zum **Professor** ernannt worden.

Auf der 26. Jahresausstellung im Künstlerhause zu Salzburg erhielt **Walter Firle** die Medaille der Stadt Salzburg für sein Gemälde »Die Genesung«.

Ferdinand Hodler, der aus Anlaß des 450jährigen Jubiläums der Basler Universität von der philosophischen Fakultät zum Ehrendoktor ernannt wurde, erhielt, wie das Ehrendiplom ausführt, die Auszeichnung »aus Verehrung für die Strenge und Tapferkeit, mit der er seinen eigenen Weg gesucht hat, und aus Anerkennung für die Erfolge des Malers im Kampf um einen monumentalen Wandstil«.

Zum **Professor** ernannt wurde soeben der Straßburger Landschaftsmaler **Georg Daubner,** der seit zwanzig Jahren als Lehrer an der Straßburger Kunstgewerbeschule wirkt.

Der ehemalige Assistent an der Kaiserlichen Eremitage **Baron N. N. Wrangell,** der, wie erinnerlich, vor etwas mehr als Jahresfrist von seinem Posten »aus Familienrücksichten« zurücktrat, ist neuerdings wieder in den Dienst der Eremitage eingetreten. Man geht nicht fehl, in dieser Ernennung einen Erfolg des neuernannten (General-) Direktors Grafen Dmitri J. Tolstoi zu sehen. In kunsthistorischen Kreisen herrscht aufrichtige und tiefe Befriedigung, die außergewöhnliche Kraft Baron Wrangells für die Eremitage wiedergewonnen zu sehen.

WETTBEWERBE

Ein neues **Ständehaus für die Provinzialverwaltung der Provinz Posen** soll in Posen errichtet werden. Der Landeshauptmann erläßt daher einen **Skizzenwettbewerb** für deutsche Architekten bis zum 15. September dieses Jahres. Für den Bau stehen 1100000 Mark, für Preise 5000, 3000 und 1000 Mark zur Verfügung.

Der **Osthafen von Frankfurt a. M.** soll jetzt eine architektonische Ausgestaltung an seinem Hafenkopf erhalten. Zu diesem Zweck erläßt das Frankfurter Tiefbauamt einen **Wettbewerb** für die daselbst geborenen oder ansässigen Architekten bis zum 1. September d. J. Für Preise stehen 1500, 1000 und 500 Mark, für weitere zwei Ankäufe je 300 Mark zur Verfügung.

Ein neues **Rathaus** soll **Oberhausen** in den Rheinlanden erhalten. Es wird zu diesem Zwecke ein **Wettbewerb** zum 5. Dezember d. J. ausgeschrieben. Drei Preise von 7000, 5000 und 3000 Mark kommen zur Verteilung, ferner sollen zwei weitere Entwürfe für je 1000 Mark angekauft werden.

Für ein **König-Albert-Museum in Zwickau** war ein **Wettbewerb** ausgeschrieben, in dem jetzt die Entscheidung gefallen ist. Der erste Preis von 6000 Mark wurde Richard Schiffner-Zittau verliehen, den zweiten Preis von 4000 Mark gewannen Viehweger und Berthold, den dritten Lossow und Kühne, sämtlich in Dresden.

DENKMÄLER

In **Hannover** ist die vom Kaiser der Stadt geschenkte Kopie der **Schadowschen Prinzessinnengruppe** enthüllt worden.

AUSSTELLUNGEN

Eine **Fritz Reuter-Ausstellung** beherbergen zurzeit die Räume des Künstlerhauses in Berlin. Sie verdankt ihre Entstehung dem bekannten Reuterforscher Professor Dr. Karl Theodor Gaedertz. Auch Reuter schwankte wie Goethe lange hin und her, ob er sich der Malerei oder der Dichtung widmen sollte. Seine kleinen Zeichnungen und Malereien zeigen kein überwältigendes Genie, aber ein gutes Talent und gesunden Humor.

Detmold. In der diesjährigen **Ausstellung des lippischen Kunstvereins** (10. September bis 3. Oktober) wird neben den Gemälden lebender Künstler eine kleine Sammlung älterer französischer Meister beachtenswert sein. Diese Kollektion stammt aus dem Nachlasse eines in Paris lebenden Deutschen und enthält unter anderen zwei Ölbilder und vier Skizzen von Millet, vier Ölbilder von Corot, Zeichnungen von Rosa Bonheur und Troyon.

In Interlaken wurde am 15. Juli die **zweite internationale Kunstausstellung** von Sylvestre, Buri, Hodler und Loosli eröffnet. Von reichsdeutschen Malern, die ausgestellt haben, sind zu nennen Julius Exter, Max Feldbauer, Max Liebermann.

SAMMLUNGEN

Kiel. Die langsame, aber doch stetige Entwickelung der Verbesserungen in den Kieler Kunst- und Museums-Angelegenheiten bietet für den, der nach längerer Pause wieder die Ostseestadt besucht, im ganzen erfreuliche Tatsachen. Das *Thaulow-Museum*, bei dem man, statt eines Neubaues, nur zu einem seitlichen Anbauflügel die Mittel fand, wird nach der Fertigstellung seine wirklich wertvollen Beispiele nordischer, speziell schleswig-holsteinischer Möbel- und Schnitzkunst besser zur Geltung bringen können, als bisher in den ganz unzulänglichen Räumen des wenig günstig beleuchteten älteren Baues, der zwar »stilistisch korrekt«, für ein Museum aber die denkbar ungünstigsten Fensterverhältnisse des italienischen Palazzos aufweist. Der Seitenbau wird breites, durch Mattglas gedämpftes Licht einlassen, für dessen Verteilung und Verwertung als Stimmungsmoment der immer wachsame Direktor Dr. Brandt oft unter recht schwierigen Verhältnissen sein Bestes in sachkundiger Fürsorge tut. Der Einbau von aus der Provinz und aus alten Kieler Stadthäusern erworbenen Stuben, Dielen und Einzelstücken in den dazu vorgesehenen Räumen des Anbaues geht stetig vor sich und nimmt viel Zeit in Anspruch. Bei einem Rundgang, den ich unter der Führung des Leiters dieser heimatlichen Schätze machen durfte, spürt man, daß es, trotz allem, vorwärts geht, erkennt man mit Befriedigung, was treues Ausdauern allmählich doch durchzusetzen vermag, durchzusetzen gegen hundert Hemmungen und Klemmungen! Die kunstgewerbliche Sammlung ist in Kiel in guten Händen und wird dereinst in ihren Werten überraschend zur Geltung gelangen. — Aber auch die *Neue Kunsthalle* am Düsternbrooker Weg kann, von

einigen baulichen Fehlern abgesehen, der Kritik standhalten. Die unter Prof. Neumanns feinfühliger Hand neu organisierten Sammlungen, zu denen mehrere Neuerwerbungen, wie Prof. Feddersens schleswiger Wintertag im Dorfe, hinzugekommen sind, machen einen guten, wirklich aufgefrischten Eindruck in der sparsamen Verteilung der durch Oberlicht schön beleuchteten Haupträume im 1. Stockwerk. Weniger günstig sind die etwas kleinen Nebenzimmer mit Seitenlicht, wo z. B. das Porträt des Geheimrats Hähnel, gemalt von Graf von Kalckreuth, kaum glücklick zur Geltung kommen kann. Auch wäre ihm ein anderer Rahmen zu wünschen. Diese im ganzen erfreulichen Beweise reformatorischer Tätigkeit seien, ohne auf Details zu weit einzugehen, an dieser Stelle mit Genugtuung und Freude am Fortschritt in der Heimat hervorgehoben!

Wilhelm Schölermann.

o **Mannheim.** Der Stadtrat hat die Bereitstellung von 115000 Mark zum Ankauf von Kunstwerken für die städtische Galerie durch eine gleichzeitig ernannte Einkaufskommission beschlossen.

Nach langen Jahren der Stille hat die **Kaiserliche Ermitage in St. Petersburg** endlich wieder eine Reihe glanzvoller Bereicherungen zu verzeichnen. Die wichtigste ist der Ankauf der allen Freunden holländischer Kunst bekannten Gemäldesammlung des Reichratsmitgliedes Wirkl. Geheimrats *P. P. Semenow-Tian-Schanski,* die über siebenhundert niederländische Gemälde aus der Zeit von Pieter Aertsen bis auf die spätesten Ausläufer im 18. Jahrhundert enthält. Vielleicht von gleicher Bedeutung ist die bevorstehende Angliederung der alten *Porzellan-* und *Silberschätze* des Winterpalais an die Kostbarkeitengalerie der Eremitage. Hauptsächlich französisches Silber mit Werken von Fr. Th. Germain und Claude Ballin an der Spitze, sodann englisches mit den größten Schöpfungen von Paul de Lamerie, weiter dänisches und deutsches geht in die Eremitage über. Vom Porzellan sind Sèvres und Meißen als ganz außerordentlich zu nennen, sodann Wien und Berlin und die Petersburger Manufakturen. Im Zusammenhang mit dieser Erweiterung wird der bisherige Bestand an Kostbarkeiten aller Art in einen anderen lichten sehr geeigneten Saal übersiedeln und hier mit den schönen Möbeln der Eremitage, die bisher lediglich als Dekorationsstücke dienten, vereinigt werden.

Für die Sammlung italienischer Bilder ist ein Brustbild des hl. Sebastian von *Perugino,* ein Stück von großer Schönheit und trefflicher Erhaltung aus Privatbesitz angekauft worden. Die Bedeutung dieses Kaufes für die an früheren Italienern so arme Eremitagegalerie ist augenfällig. Fast gänzlich mangelten ihr bisher die *Trecentisten:* neuerdings wurde eine Reihe davon aus den Vorräten des Alexander-Museums, wohin sie vor Jahren durch ein halbes Mißverständnis gekommen waren, überwiesen. An sonstigen Gemäldekäufen seien ein Bild von *Gerard Hoet* und ein Frauenporträt vielleicht von Mme. *Labille-Guiard* genannt. Bei der Revision des Vorrates gelangten in die Galerie ein anonymer Vlame aus der Umgebung van Dycks, ein *Seb. Vrancx,* ein *Jan Hughtenburg,* ein *Maertsens de Jonghe,* zwei schöne *Castigliones* — und als eine große Überraschung ein Jüngstes Gericht von einem *Hamburger Meister um 1410.*

In die Sammlung neuerer Skulpturen gelangten durch Kauf ein schönes bezeichnetes Marmormedaillon mit dem Bildnis der Kaiserin Katharina II. von *Anne-Marie Collot* und als Vermächtnis des Staatssekretärs Polowzow die Statue eines Hirtenknaben von *Thorwaldsen.* Ausgeschieden sind die in der Eremitage aus Mißverständnis zurückgebliebenen Büsten der Kaiserin Katharina, des Fürsten Potemkin und des Grafen Orlow von Tschesma, alle drei Arbeiten des Russen *Schubin,* die ins Alexandermuseum gingen.

Für die Antikenabteilung ist ein bedeutender Goldfund, der bei Stawropol im Kaukasus gemacht wurde, erworben. Er imponiert schon durch die Masse, er enthält nämlich mehr als ein Pud, also über sechzehn Kilogramm Gold. In den Typen erinnert er an die früheren in Sibirien gemachten Funde.

Von den Erwerbungen der Abteilung für Mittelalter und Renaissance ist ein schönes emailliertes byzantinisches Enkolpion zu nennen.

Auf alle diese Bereicherungen, die in der kurzen Frist von fünf Monaten durchgesetzt wurden, seit Graf D. I. Tolstoi die Generaldirektion der Eremitage übernahm, ist in Zukunft näher einzugehen. Am Schlusse dieser vorläufigen Meldung sei noch erwähnt, daß die »Galerie Peters des Großen«, die allerhand Reliquien des Kaisers enthielt, aus der Eremitage in die Akademie der Wissenschaften übergesiedelt ist, die Eremitage damit den letzten Rest des Charakters der »Kunstkammer« Genre dazumal abgestreift hat.

—chm—

Museum »Lakenhal« in Leiden. Der Jahresbericht über 1909 bespricht sehr eingehend die wenigen Neuerwerbungen, die das Museum zu verzeichnen hat; es sind drei Werke von Leidener Kindern; ein signiertes Stilleben von *P. van Steenwyck* zur Verherrlichung des Admirals Tromp [79×101], auf einem Tisch sieht man die üblichen Attribute der Vergänglichkeit, eine ausgelöschte Kerze, einen Totenkopf usw., und dann als Symbol des Weltruhms Tromps eine Erdkugel mit einem Lorbeerzweig, eine aufgeschlagene lateinische Leichenrede auf seinen Tod und auf einem Blatt Papier sein Porträt. Die Farbe bewegt sich in feinen Übergängen zwischen Graubraun und Rot. — Der Herr C. Nardus in Suresnes bei Paris schenkte der Sammlung ein Selbstporträt von *Frans van Mieris,* das bezeichnet und 1670 datiert ist [22½×17½]; der Dargestellte steht hinter einer steinernen Brustwehr, auf die er sich mit dem einen Arm aufstützt. Ein Vergleich dieses flott gemalten Porträts mit anderen bekannten Selbstbildnissen in München und Schwerin läßt keinen Zweifel, daß man es wirklich mit einem Selbstporträt des Künstlers zu tun hat. Die dritte und wertvollste Neuerwerbung ist eine Winterlandschaft von *J. van Goyen* (Oval, Durchmesser 25), bezeichnet und datiert 1612; auf einem zugefrorenen Wasser bewegen sich mehrere Schlittschuhläufer, links liegen einige eingefrorene Baumstämme; rechts ein altes Gebäude; der Himmel ist von weißen Wolken bedeckt. Das Werkchen ist deshalb so interessant, weil es im Alter von 16 bez. 17 Jahren gemalt sein muß und so vielleicht das frühest datierte Werk des Meisters ist; es ist in der mehr farbenreichen Palette seiner ersten Zeit gemalt und verrät in der Zeichnung der Figuren noch einige Unbeholfenheit. Das Gemälde wurde auf einer Versteigerung bei Fred. Muller (31. Nov. 1909) erworben. *M. D. H.*

Museum Boymans in Rotterdam. Dem soeben erschienenen Jahresbericht des Museums Boymans in Rotterdam entnehmen wir als Ergänzung zu unserem Artikel in der Mainummer der »Zeitschrift für bildende Kunst« kurz folgendes. Die Sammlung der Handzeichnungen hat einige bemerkenswerte Neuerwerbungen zu verzeichnen. Der Herr Stephan Bourgeois schenkte eine sehr interessante Federzeichnung auf blauem Papier, die von dem Schenker auf Adriaen Brouwer getauft war, tatsächlich aber als ein charakteristisches Werk von *Adriaen van Ostade,* unter Brouwers Einfluß angesehen werden muß. Der Jahresbericht enthält die Abbildung. Von einem Rotterdamer Herrn erhielt die Sammlung eine köst-

liche Rötelzeichnung eines weiblichen Kopfes, von dem noch ganz undeutlich die Ansatzlinien zur Brust und etwas besser ein Glas wahrzunehmen sind, das die Figur zum Munde führt; diese Zeichnung mußte nach einem Vergleich mit den beiden Rötelzeichnungen im Amsterdamer Kupferstichkabinett von *Gerard Terborch* als ein authentisches Werk dieses Meisters betrachtet werden; dieser große Meister ist jetzt durch eine andere geschenkte Kohlezeichnung und den Vischmarkt bei Abend, den das Museum schon besaß, sehr vollständig vertreten. Dann ist noch die Erwerbung einer italienischen Zeichnung zu vermelden, ebenfalls ein Geschenk; es ist dies die Studie nach einem Mädchenkopf, die als ein schönes und sehr charakteristisches Werk des Venezianers *Giovanni Piazetta,* des Lehrers von Tiepolo, erkannt worden ist; durch die Innigkeit des Ausdrucks nimmt diese Skizze unter den von Piazetta entworfenen Studienköpfen, die durch die Stiche von N. Cavalli z. B. bekannt sind, einen besonderen Platz ein. Ferner erwarb das Museum den schönen Stich von *Pontius,* das Porträt des Herzogs von Olivarez, was deshalb von Interesse ist, weil die Sammlung die Vorstudien des Stechers zu diesem Blatte besitzt, die er nach dem Velasquezschen Gemälde angefertigt hat. — Erwähnung verdient auch, daß man auf dem im Katalog unter Nr. 257 (237 der Notice déscriptive) aufgeführten *Porträt von Rembrandts Vater,* das dem Monogrammisten *J. D. R.* zugeschrieben wurde, bei einer vorgenommenen Reinigung das verschlungene Monogramm J. D. R. (bisher hatte man nur ein R gelesen) und die Jahreszahl 1635 entdeckte. Auch einen Verlust hat das Museum zu verzeichnen, insofern die farbige Skizze »Allerheiligen« (Nr. 259 bez. 262), die noch in dem letzten Katalog als eine Arbeit von *Rubens* figuriert, nachdem sie in früherer Zeit sogar als ein Werk A. van Dycks galt, nunmehr als eine moderne Nachahmung angesehen wird; in dem Oeuvre-Katalog des Rubens durch M. Rooses, Band V (1892), wo die in der Albertina befindliche Originalzeichnung und der danach für das Breviarium Romanum von Theod. Galle angefertigte Stich »Allerheiligen« besprochen ist, wird übrigens dieses Bild auch nicht aufgeführt. Der Jahresbericht ist wie der vorige mit einer Reihe Abbildungen geschmückt, woran sich die anderen holländischen Museen ein Beispiel nehmen könnten; die Unkosten sind so gering, daß es sich wirklich empfehlen würde. *M. D. H.*

VEREINE

Die **Frankfurter Künstlergenossenschaft,** der **Frankfurt-Cronberger Künstlerbund** und die **freie Vereinigung Frankfurter Künstler** haben sich *vereinigt.* Im November soll die erste zusammenfassende Jahresausstellung der vereinigten Frankfurter Künstler im dortigen Künstlerhause stattfinden.

Der **Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine** hält seine diesjährige Abgeordneten- und Wanderversammlung vom 2.—7. September in Frankfurt a. M. ab. Außer zahlreichen Besichtigungen und Ausflügen sind einzelne Vorträge in Aussicht genommen. So wird Baurat Neher über die baukünstlerische Entwicklung Frankfurts in den letzten hundert Jahren, Magistratsbaurat Uhlfelder über den Frankfurter Osthafen sprechen, Landbauinspektor Jacobi über die Saalburg, Landbauinspektor Koeppel über neuzeitliche Bauordnungen.

VERMISCHTES

Die **Inventarisation der Kunstdenkmäler** früherer Jahrhunderte im **Herzogtum Meiningen** ist nach einundzwanzigjähriger Arbeit jetzt durch die Konservatoren Professor Lehfeld und Voß beendet worden. Das Ergebnis ist überaus reichhaltig.

Ein **Städtebaukursus** wird in diesem Herbst an der **Technischen Hochschule in Aachen** veranstaltet werden. Vom 3.—15. Oktober werden Vorträge stattfinden, die durch Besichtigungen ergänzt und durch die Ausstellung von Plänen und anderem im Reiff-Museum erläutert werden sollen. Neben den Lehrern der Technischen Hochschule in Aachen werden eine Reihe von auswärtigen Fachleuten mitwirken.

FORSCHUNGEN

⊙ Über die **Restaurierung von Paolo Uccellos Gemälde der Geschichte Noahs** im Chiostro Verde an S. Maria Novella in Florenz berichtet Eugenio G. Campani, dem die Überwachung der Arbeit übertragen war, im Juliheft des Burlington-Magazine. Abbildungen unterrichten über den Zustand vor und nach der Restauration. Wesentliche Teile allerdings sind unwiderbringlich verloren, jedoch hofft man, nunmehr jeder weiteren Zerstörung Einhalt getan zu haben. Die Ablösung von der Wand und Freilegung der Rückseite ließ eine Reihe von Veränderungen der Zeichnung im Verlauf der Arbeit erkennen. Eine von der endgültigen Redaktion abweichende Umrißskizze der Figuren des Sem und Japhet, die auf der Wand unter der Farbschicht zum Vorschein kam, ist ebenfalls in Abbildung beigegeben.

⊙ Eine **Madonna mit Petrus und Johannes** im Besitze des Herrn V. von Loga-Berlin veröffentlicht v. Hadeln in den Monatsh. f. Kunstwiss. (III, Heft 7) als ein *Jugendwerk des Bernardino Licinio,* der hier noch in einigem an die Art Giovanni Bellinis erinnert.

Im **Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart** ist für kurze Zeit **Jerg Ratgebs** aufs glücklichste restaurierter **Schwaigerner Altar** ausgestellt, eines der Hauptwerke der schwäbischen Malerei aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Ratgeb, geboren in Gmünd, hat sich, wie dieses 1509 datierte Werk beweist, in seiner Jugend zunächst im fränkischen Schwaben aufgehalten. 1514 kam er nach Frankfurt, wo er in die Dienste des Patriziers Claus Stalburg trat, dessen Haus am Kornmarkt er ausmalte. Die Bildnisse des Claus Stalburg und seiner Frau Margarete aus dem Jahre 1514 befinden sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt. Sodann malte er in Frankfurt bis etwa 1525 das jetzt zur Zollhalle degradierte ehemalige Karmeliterkloster aus. Von den in Temperatechnik ausgeführten Wandbildern haben sich einige in leidlichem Zustand erhalten. Mitten in diese Tätigkeit fällt 1519 seine umfangreiche Altarschöpfung für die Kirche in Herrenberg. Dieser Altar befindet sich heute in der Stuttgarter Altertümersammlung.

Die gleichzeitige Vereinigung der beiden Hauptwerke des Jerg Ratgeb an einem Orte gibt zu interessanten Beobachtungen Anlaß. Man sieht an dem bisher wenig bekannten Frühwerke, dem Altar von Schwaigern, wie der Künstler sich aus der allgemeinen Tradition des beginnenden 16. Jahrhunderts heraus entwickelt. Der Altar, von einer wundervollen Leuchtkraft der Farben, stellt auf der Mitteltafel das Martyrium der hl. Barbara auf Goldgrund dar, während die Flügel auf den Innenseiten links Christus als Gärtner, rechts die Himmelfahrt der Magdalena zeigen. Auf den Außenseiten sieht man die Aussendung der Apostel und die Bekehrung Pauli. Unverkennbar ist der Einfluß Hans Baldungs. Ein wenig scheint sich auch die Einwirkung der Ulmer Schule bemerkbar zu machen; doch übertreffen die Gemälde an Schönheit des Kolorits alles, was sonst in diesen Gegenden geschaffen worden ist; man muß bis zu Jerg Breu und Burgkmair gehen, um farbig Ver-

wandtes aufzufinden. Im Gegensatz zu diesem frühesten bekannten Werk des Künstlers zeigt der seit langem wegen der Derbheit seiner Darstellung bekannte Herrenberger Altar wesentlich flaueres Kolorit bei starker Vorliebe für Lichteffekte. Man hat angesichts dieses Werkes, das auf der Rückseite die Vermählung Mariä, Beschneidung Christi und den Abschied der Apostel, auf der Vorderseite Abendmahl, Verspottung Christi, Kreuzigung und Auferstehung zeigt, an eine Einwirkung Grünewalds denken wollen. Doch ermöglicht es die Vereinigung der beiden Altäre, nunmehr festzustellen, daß Ratgebs Stil sich logisch aus der Kunst seiner ersten Zeit weiter entwickelt hat. *B–m.*



Neri di Bicci, Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und Engeln Narbonne, Musée

Ein Werk **Neri di Biccis** ist zweifellos unter dem Namen Giottos in der Gemäldegalerie zu *Narbonne* (Nr. 245) versteckt (s. Abb.). Der Typus der Madonna mit der Neigung zur zugespitzten Bildung in Mund, Kinn und Nase besonders verraten die Eigentümlichkeit des Florentiner Malers aus der Gruppe der Bicci. Die Madonna auf der Verkündigung der Akademie zu Florenz von 1460, auf der gleichen Darstellung von 1464 ebenda (Phot. Alinari, 1407, 1408), auf dem Bild in S. Michele zu Arezzo (Phot. Alinari, 10458) v. J. 1466 sind deutliche Belege, ebenso darf auch das kleine Bild der Verkündigung in der Münchener Pinakothek (Kabinett d. Quattrocent.), das schon Schmarsow Fra Filippo absprach, und das Neri di Bicci ohne Frage zuerteilt werden muß, herbeigezogen werden. Doch erscheint das Bild in Narbonne bereits reifer, der Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Florenz (Nr. 148, Phot. Alinari 1404), die wohl nach 1475 entstand, näher. Freiere Auffassung des Raumes und der Formen macht sich neben dem Einfluß Botticellis in der Gesamtanordnung und den lilientragenden Engeln bemerkbar, während im Johannes Fra Filippo nachklingt, und Fra Diamante die scharfe Bildung der Gewandfalten nachgebildet erscheinen. An Graffione zu denken, den der stickmusterartige Grund des Gemäldes vornehmlich in die Erinnerung bringt, verbietet die Rundung und größere Zartheit der Formen, in denen trecentistische Traditionen noch klar zutage treten, wie sie die Familie der Bicci im 15. Jahrhundert gerade noch hochhielt. *F. W.*

⊙ Den angeblichen Maler **Hans von Melem** weist Firmenich-Richartz als einen Frankfurter Kaufmann nach. (Monatsh. f. Kunstwiss. III, Heft 7). Die Inschrift auf dem bekannten Porträt der Münchener Pinakothek bezieht sich nur auf den Dargestellten. Der Maler gehört der vlämischen Richtung an und war in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts in der Reichsstadt Frankfurt tätig. Vermutungsweise nennt Firmenich-Richartz den Namen Konrad Fyol.

⊙ In einem Aufsatze über **Ambrosius Benson als Bildnismaler** gibt Max J. Friedländer (Jahrb. der königl. preuß. Kunstsamml. XXXI, Heft 3) eine Reihe neuer Bilderbestimmungen, die den Künstler von einer bisher nicht erkannten Seite zeigen. Zwei anonyme Männerporträts in Berlin und Köln, ein sog. Gossaert in Brüssel, das als Holbein katalogisierte Bildnispaar bei Oppenheim in Köln sind die bekanntesten Werke. Benson zeigt sich hier als ein selbständiger Künstler im Gegensatz zu seinen Altarbildern, die ihn als erfindungsarmen Nachahmer des Gerard David erscheinen lassen.

LITERATUR

L. v. Sybel. *Christliche Antike II.* Plastik, Architektur und Malerei. 341 S., gr. 8°, Titelbild, 3 Farbentafeln, 99 Abb. Marburg 1909. Elwert. Geh. M. 8.50.

In der Einleitung bestimmt der Verf., weit ausholend, das Wesen der Spätantike und der frühchristlichen Kunst als hellenistisch. Und auf dieses Axiom kommt er im Lauf der Verhandlungen immer wieder zurück. Damit ist ausgesprochen, daß die stürmischen Umsturzversuche Strzygowskis hier einen ebenso feinen als besonnenen Kritiker finden. Der Hauptteil des Buches gilt den Sarkophagen. Es wird zunächst die Architektonik derselben im Anschluß an die heidnischen Formen entwickelt, dann der Bilderkreis und eine äußerst mühsam und vorsichtig fundamentierte Chronologie. Diesen Abschnitt wird man sehr hochschätzen. Denn es kommen bei den Zeitbestimmungen Kenntnisse und Erfahrungen ins Spiel, wie sie nur der klassische Archäologe besitzt. Es folgen die übrigen Bildwerke, besonders eingehend mit statistischer Übersicht die Elfenbeine. Die Basilika lehrt der Verf. wieder »als eine neue Spielart der antiken Basilika« erkennen, und die Gründe dafür sind so klar und stark, daß sie uns nun wohl von allen anderen gesuchten Ableitungen befreien. Man vermißt hier eine Auseinandersetzung mit Heisenbergs »Grabeskirche und Apostelkirche«. Über die Malerei blieb nach Vorwegnahme der Katakombenbilder im ersten Band nur wenig zu sagen (Mosaik und Miniatur). So ist das Werk nun zwar kein Handbuch der altchristlichen Kunst geworden, aber doch ein unentbehrlicher Ratgeber, der überall neues Licht, neue Zusammenhänge und Ausblicke gibt. Denn die Dinge sehen doch anders aus, wenn sie vorwärts, von der Antike her betrachtet werden, als wenn sie rückwärts, vom Mittelalter her, unter dem Zwang christlicher Überlieferung und dogmatischer Befangenheit ausgelegt werden. Es geschieht der christlichen Kunst kein Abbruch, wenn auf jedem Gebiet der mächtige Zustrom antiker Formen und Gedanken frei anerkannt wird. *Dr. H. Bergner.*

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF. G. M. B. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 35. 12. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LITERATURNUMMER

Werner Weisbach, *Impressionismus.* Antike und Neuzeit, Bd. I. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhdlg. 1910.

Wenn man die Neuerscheinungen auf dem Gebiete der Kunstliteratur, die sich an ein größeres Publikum wenden, in Betracht zieht, und ganz besonders diejenigen, die sich mit Impressionisten beschäftigen, so wird man, wenn man ganz objektiv sein will, merken müssen, wieviel Unklarheit, Übertreibung und Sensationshascherei in ihnen enthalten ist. Die Vorzüge des Weisbachschen Buches liegen in dem klaren, ruhigen Ton, in dem das Ganze gehalten ist, in der Vorsichtigkeit des Verfassers und der Übersichtlichkeit. Das Buch ist nicht etwa eine langatmige ästhetische Untersuchung. Es versucht vielmehr die impressionistische Tendenz in der Malerei von der Antike bis auf den heutigen Tag zu verfolgen, und so haben wir in dem Werke die erste Geschichte der impressionistischen Malerei zu begrüßen. Der erste vorliegende Band behandelt die Antike und die Neuzeit bis ans Ende des 18. Jahrhunderts. Der Verfasser sieht in der antiken Malerei auch allerlei impressionistische Züge, da können wir ihm nun nicht folgen. Wir sind der Überzeugung, daß der Antike in der Malerei wie in der Skulptur rein illusionistische Ziele vorschwebten; und der Realismus, der natürlich einer jeden illusionistischen Kunst sich bedienen wird, darf nicht mit Impressionismus verwechselt werden. Ein »l'art pour l'art« gab es in der Antike höchstens in der reinen Dekoration. Und erst recht, wenn wir uns Weisbachs eigene Worte, »impressionistisch heißt: in der Kunst ganz allgemein etwas, was seinem Eindruck nach auf Grund des persönlichen Eindrucks der schaffenden Individualität zur Darstellung gebracht ist,« zu eigen machen, ist es uns unmöglich, in der antiken Malerei etwas Impressionistisches zu finden.

Nach der Antike kommt das »Venedig« betitelte Kapitel. Nach kurzen einleitenden Worten über das Mittelalter und die italienische Renaissancemalerei geht der Verfasser zu der ausführlichen Besprechung des malerischen Problems in Venedig über. Aus der Fülle des Interessanten in diesem Kapitel möchte ich nur die anregenden Ausführungen über Tintoretto hervorheben, der immer noch in den breiteren Massen nicht seinem Verdienste nach gewürdigt wird. Sehr ruhig, obwohl ausführlich und durchaus verständnisvoll, wird die Kunst des Greco geschildert; und diese Gerechtigkeit geschieht keineswegs auf Rechnung des Velasquez. Wenn wir den Verfasser richtig verstehen, so sieht er Grecos Bestes in seinen Porträts. Ein Standpunkt, den ein jeder ruhige Beobachter teilen wird. Daß el Greco in koloristischer Beziehung auf Velasquez anregend gewirkt hat, kann man ohne weiteres zugeben, aber deswegen braucht man den großen Sevillaner noch nicht zum Nachahmer zu stempeln! Sehr richtig sagt Weisbach: »Was Greco fehlte, hatte er sich im höchsten Maße erworben und gab nichts davon auf: *Verständnis von Formen und Proportionen, Sicherheit und Exaktheit der Zeichnung.*«

Auf das Kapitel über Spanien folgt dasjenige über Frans Hals, Rembrandt und die anderen Niederländer. Besonders eingehend und liebevoll wird die Kunst Rembrandts besprochen, seine Radierungen wie Handzeichnungen werden herangezogen, seine technischen Verdienste werden des Näheren gewürdigt. Sehr interessant ist es, zu konstatieren, daß Weisbach die Franzosen des 18. Jahrhunderts ebenfalls zu den Impressionisten zählt. Obwohl wir nicht leugnen, daß »was er (Watteau) malte, ging in letzter Linie auf Erlebnisse seiner Augen zurück«, können wir doch nichts Impressionistisches in dieser Kunst finden. Im Gegenteil, wir finden, daß der unmittelbare Eindruck, also die Impression, in den Bildern eines Watteau, Lancret oder Pater durch graziöse Arrangements gewissermaßen verklärt erscheint. Auch in ihrer Technik können wir nichts Impressionistisches entdecken. Die Behandlung der Lichter und Schatten des Chardin, wie seine pastose Malart berechtigen Weisbach jedoch, diesen Meister zu den Impressionisten zu zählen. Sein »Stilleben« im Kaiser-Friedrich-Museum hat etwas fast Manet- oder gar Cézanneartiges an sich.

Das Kapitel über Tiepolo und Guardi gehört unserer Meinung nach zum besten, was je über diese Meister geschrieben wurde. Mit besonderem Nachdruck weist W. auf die Interieurbilder des letzteren hin, die auch in der Tat die größte Aufmerksamkeit verdienen. Schließlich Goya. Bei keinem anderen Maler war die Technik mit dem geistigen Inhalte seiner Schöpfungen so verschmolzen wie bei diesem. Weisbach gibt eine durchaus würdige Darstellung seiner Kunst.

Das Buch ist gut geschrieben, man merkt, daß der Verfasser seinen Gegenstand mit großer Liebe gehandhabt hat. Besonders wohltuend wirkt die Schlichtheit der Ausdrucksweise. Die Illustrationen werden den höchsten Forderungen entsprechen. Besonders schön sind die Lichtdrucke, zum Beispiel der Vermeer des Prinzen Aremberg in Brüssel, ausgefallen. *Bernath.*

St. Beissel, S. J., *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters.* Freiburg i. B. 1909. Herder. (XII u. 678 S. mit 292 Abb.) Preis 15 M.

Dieses neue Werk des erstaunlich produktiven Verfassers zerfällt in einen kunstgeschichtlichen und religionsgeschichtlichen Teil. Die Disposition des Materials ist so getroffen, daß die chronologisch zusammengehörigen

literarischen und kunsthistorischen Abschnitte einander folgen. Diese Anordnung des Stoffes hat indes der Darstellung nicht zum Vorteil gereicht; richtiger wäre es wohl gewesen, die beiden Teile des Inhaltes nacheinander abzuhandeln. Über die religionsgeschichtliche Auffassung B.s mögen Berufene urteilen. Dem kunstgeschichtlichen Materiale werden neue Seiten nicht abgewonnen. Die Darstellung der Entwicklung des Marienbildes ist im wesentlichen eine Aufzählung und Beschreibung des Denkmälervorrates, also ikonographische Statistik. Trotzdem aber, oder eher deswegen wird das Buch für den Kunsthistoriker ein wertvolles Nachschlagewerk werden. Die zahlreichen Illustrationen sind zum großen Teile brauchbar. Der Abdruck der alten, nach Garruccis Stichen angefertigten Strichätzungen sollte aber endlich einmal aufhören. *Otto Pelka.*

Joachim von Sandrart als Künstler. Nebst Versuch eines Kataloges seiner noch vorhandenen Arbeiten. Von *Paul Kutter.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg, 1907. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). XI u. 148 S. 8°. M. 8.—. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 83. Heft.)

Es war ohne Zweifel ein sehr glücklicher Griff, gerade die künstlerische Persönlichkeit Joachim von Sandrarts zum Gegenstand einer besonderen Monographie zu machen. Denn einmal darf Sandrart als der Prototyp der »besseren« deutschen Künstler seiner Zeit, die kunstgeschichtlich noch so wenig erforscht ist, gelten, sodann ist er als Kunstschriftsteller etwa von der gleichen, nicht geringen Bedeutung wie als vielseitiger und fruchtbarer Künstler, und endlich existieren über ihn namentlich in dem ausgezeichneten Buche von Sponsel über »Sandrarts Teutsche Academie, kritisch gesichtet« und in dem Aufsatz von Ivo Striedinger »Sandrart in Altbayern« (in den »Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns«, 1895) so gute Vorarbeiten, daß das Unternehmen auch für einen Anfänger — die vorliegende Studie ist aus einer Doktordissertation hervorgegangen — nicht allzu gewagt erscheinen mußte.

Wesentlich als eine Ergänzung zu Sponsels Buch ist Kutters Arbeit aufzufassen. Sandrarts Ansichten über die Kunst und den Beruf und die Stellung des Künstlers, denen Sponsel nur ein kurzes Kapitel (IX. »Sandrarts Kunsturteile«) hatte widmen können, bilden ihren Hauptinhalt. Andererseits werden gleichsam als Ergänzung der von Sponsel gegebenen Verzeichnisse der Kupferstiche des ersten und des zweiten Hauptteils, sowie der lateinischen Ausgabe der »Teutschen Academie« in der zweiten Hälfte der Monographie ein chronologisches Verzeichnis der datierten Werke Sandrarts, ein Verzeichnis der Zeichnungen des Künstlers in dessen Zeichenbuch von 1621/23, das sich im Besitze des Geh. Hofrats Marc Rosenberg in Karlsruhe befindet, ein Verzeichnis der Gemälde Sandrarts, seiner Handzeichnungen und endlich von Kupferstichen nach verlorenen Werken Sandrarts dargeboten.

Dem ersten Teile, in dem von dem eigentlichen Biographischen fast völlig abgesehen wird, hätten wir wohl etwas mehr Geschlossenheit und eine straffere Disposition wünschen mögen. Er flattert in einzelnen Abschnitten gar zu aphoristisch auseinander und gewährt daher zum Schlusse nicht ganz das klare Bild von Sandrarts Kunstanschauungen, das bei planvollerer Anordnung des Stoffes wohl zu gewinnen und zu erbringen gewesen wäre. Immerhin müssen wir dem Verfasser dankbar sein für das Gebotene, das manchen interessanten Einblick in das Geistesleben des 17. Jahrhunderts und namentlich in die Ästhetik jenes Zeitabschnitts tun läßt, die den heutigen Ansichten von der Kunst und ihren Aufgaben fast diametral entgegengesetzt war. Allerdings hat auch Sandrart in der Praxis seine eigenen theoretischen Vorschriften nur zum kleineren Teile befolgt.

Sehr dankenswert sind auch die Oeuvre-Zusammenstellungen des zweiten Teils, wenn freilich auch hier noch vieles zu wünschen übrig bleibt, eine Auseinandersetzung über die Kriterien der Kunst des »teutschen Apelles« z. B. in dem ganzen Buch überhaupt vermißt wird, das Verzeichnis, insbesondere der Gemälde, sich so gut wie ausschließlich auf Sandrarts eigene ausführliche Mitteilungen hierüber stützt, von irgendwelcher Stilkritik fast ganz abgesehen, den verschollenen Bildern nicht weiter nachgespürt ist, auch so manche in Museen und Privatbesitz Sandrart zugeschriebene Gemälde keinerlei Beachtung und Behandlung gefunden haben.

Die sieben guten, dem Buche beigegebenen Lichtdrucktafeln sind vortrefflich ausgewählt, um das vielseitige Können Joachim von Sandrarts zu verdeutlichen, wenn sie natürlich auch von dem »lebhaften, überaus warmen Kolorit«, das der Verfasser mit Recht als die stärkste Seite seines Künstlers preist, keinen Begriff zu geben vermögen. *Theodor Hampe.*

August Mau, *Pompeji in Leben und Kunst.* Zweite verbesserte und vermehrte Auflage mit einem Kapitel über Herkulaneum. Mit 304 Abbildungen im Text, 14 Tafeln und 6 Plänen. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann.

August Maus »Pompeji in Leben und Kunst« zu loben ist eigentlich eine müßige Aufgabe. In diesem Buch ist das Lebenswerk eines Mannes zusammengefaßt, der zweifellos der erste und beste Kenner der Stadt war; und so haben auch die Vertreter des italienischen Unterrichtsministeriums, der Direttore degli Scavi und sein Stab, sich für Ausgrabungen und Erhaltung der Denkmäler meist an Mau gehalten, dessen gewichtiges Wort stets gehört wurde. —

Die neue Ausgabe von »Pompeji in Leben und Kunst« ist wesentlich erweitert und verbessert. Neue Forschungen haben es verlangt, daß auch die Baugeschichte der Stadt, namentlich in ältester Zeit (Kap. VI) ausführlicher behandelt wurde. Sechs Perioden unterscheidet der Gelehrte: 1. die älteste Zeit, der nur der dorische Tempel auf dem Forum triangulare und eine alte Säule im Hause der Insula VI, 5 zuzuweisen ist; 2. die Zeit der Kalksteinatrien; 3. die Tuffperiode; 4. die erste Zeit der römischen Kolonie von ungefähr 80 v. Chr. an; 5. die lange Periode bis zu dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr., von den späteren Zeiten der römischen Republik an und 6. die Zeit nach dem Erdbeben des Jahres 63 n. Chr. — Auch das Kapitel XVIII über den Tempel der Venus Pompejana kann jetzt eine klare Baugeschichte der drei Perioden bringen, deren erste durch die republikanische Zeit bis nach 80 v. Chr. dauert; die zweite Periode, über die wir am besten unterrichtet sind, läßt die Geschichte des Tempels von der Kaiserzeit bis 63 n. Chr. erkennen; für die dritte Periode sind die Versuche der Wiederherstellung des im Erdbeben zusammengestürzten Prachtbaues zu erwähnen, der nie mehr fertig geworden ist. — Von größter Wichtigkeit sind die neuen Untersuchungen Maus über das große Theater, dessen ursprünglicher griechischer Grundriß festgestellt ist. Über die noch immer herrschende Streitfrage, ob in dem griechischen Theater oben auf einer Bühne oder unten in der Orchestra gespielt worden ist, müssen Maus Ergebnisse — allerdings nur in isolierter Betrachtung des Pompejanischen Theaters, ohne Rücksicht auf andere Theater — beachtet werden: »Unwahrscheinlich ist das Spiel in der Orchestra, wahrscheinlich das Spiel in dem schiefwinkeligen Raum zwischen den Paraskenien, unwahrscheinlich das Spiel auch ebenda auf einer von einem Proskenion getragenen Bühne. Es bleibt also nichts anderes übrig, als das Spiel in eben

diesem schiefwinkeligen Raum, aber zur ebenen Erde«. Dies gilt natürlich nur für die älteste griechische Form des pompejanischen großen Theaters; denn nur über das griechische Theater dauert die Streitfrage. — Im XXXI. Kapitel ist das Wasserschloß nebst dem Vesuvtor ausführlich und neu behandelt, und hier sind bereits die Ergebnisse der letzten Wiederherstellungsarbeiten Soglianos berücksichtigt. Die Photographie auf Seite 238 (Mau) ist identisch mit dem Castellum aquae in Soglianos »Relazione dei Lavori eseguiti in Pompeji«, die Ende Juli 1908 abgeschlossen wurde — Auch im LIV. Abschnitt finden wir neue Ideen über die Wanddekoration, namentlich über östlichen Einfluß darauf. — Durch das zur Zeit des Abschlusses seines Werkes im Vordergrunde stehende Interesse für Herkulaneum sah sich Mau auch veranlaßt, das was wir von Herkulaneum wissen, in einem besonderen Absatz anzuschließen.

Mau hat sein Werk bis auf die jüngste Zeit gebracht. Bereits ist das köstliche Haus »degli amorini dorati« kurz geschildert (Ausführlicheres in dem zitierten Bericht Soglianos), bereits ist das Monumento sepolcrale der Esquillia Polla vor dem Nolaner Tor erwähnt (Sogliano ebendaselbst). Auch die neuerdings vor dem Herkulaner Tor zutage getretenen Gräber aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. in dem Hof der Villa sind aufgezählt. Dagegen hat Mau die Ausgrabungen der Gräber vor der Porta del Vesuvio, wo vier gut erhaltene Grabmäler aufgedeckt sind, nicht mehr erlebt.

Die Ausstattung des Buches ist eine ganz ausgezeichnete. Es steht den bestillustrierten seiner Art zur Seite, wie Mau in der Vorrede selbst rühmen durfte. Inhaltlich ist es das Meisterwerk eines Berufenen, das Gelehrten und Laien in gleicher Weise Dienste zu leisten bestimmt ist, und das das Andenken des am 6. März 1909 verstorbenen Gelehrten für alle Zeiten sichern wird. Übrigens hat sich jetzt ein Komitee gebildet, um die Büste des um Pompeji verdientesten Mannes auf dem Forum von Pompeji selbst aufzustellen. *M.*

Oskar Münsterberg, *Chinesische Kunstgeschichte.* Bd. 1. Eßlingen. Paul Neff. 1910.

Bis vor kurzem gingen die Sinologen an Chinas hoher Kunst ziemlich gleichgültig vorüber. Eigentlich nur die Porzellane der letzten Jahrhunderte, durchaus nicht sehr hochstehende Schöpfungen, und das allerdings wunderbare Bronzegerät zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Aber in den letzten Jahren ist das anders geworden. Bedeutsame Arbeiten zur chinesischen Malerei und Plastik häufen sich. So gab Giles seine Auszüge aus chinesischen Schriftquellen zur Malerei heraus. Binyon bot eine Übersicht über die ostasiatische Malerei, allerdings ohne die Akzente richtig zu verteilen. Eben veröffentlichte Chavannes die beiden umfangreichen Abbildungsmappen zur chinesischen Skulptur, ein eminent wichtiges Werk, das eine große Spanne chinesischer Bildhauerkunst übersehen läßt und die Vorbilder für Japans frühe Kunst aufzeigt. Der Textband, der sicherlich unser Verständnis für China gewaltig vorwärtsbringen wird, steht noch aus. Die Japaner haben das reiche, in ihrem Lande befindliche Material an chinesischen Gemälden fast vollständig reproduziert. Auch Grünwedels und Steins so aufschlußreiche Arbeiten über die Kunst der zentralasiatischen Völker sind hier zu nennen. Was Münsterberg in dem ersten Bande seiner chinesischen Kunstgeschichte, der der vorbuddhistischen Zeit und der hohen Kunst gewidmet ist, gibt, ist vor allem eine Zusammenfassung der genannten Werke und eine außerordentlich reiche Auswahl von Abbildungen aus ihnen. Wer keine Gelegenheit hat, alle diese Publikationen, die überdies sehr kostspielig sind, in die Hand zu bekommen, für den ist Münsterbergs Arbeit, mit einiger Vorsicht gebraucht, sehr dienlich.

Eigenes bringt der Verfasser am meisten in dem ersten Teil des Bandes, der von den Anfängen der Kunst und von den fremden Einflüssen handelt. Hier bewegt sich Münsterberg auf seinem Lieblingsgebiet, das eigentlich mehr der Ethnologie angehört als der Kunstgeschichte. Es ist überraschend, wie weit der Autor oft ausholt und zu welchen schnellen Schlüssen er sich hinreißen läßt. Wenn auch zweifellos wichtige Hinweise nicht fehlen und interessante Zusammenhänge aufgedeckt werden, so dürften seine Ausführungen doch hier auf heftigsten Widerstand stoßen. Es würde zu weit führen, auf Einzelheiten einzugehen. Nur was die fremden Einflüsse betrifft, so möchte ich im allgemeinen bemerken, daß man eine Scheidung des Wesentlichen vom Nebensächlichen vermißt. In der chinesischen Kunst sind die fremden Einflüsse, die indischen ausgenommen, durchaus sekundär. Sie haben den gewaltigen Körper wohl nicht selten hier und da getroffen, doch niemals sein Innerstes ernstlich verwandelt. Äußerst wichtig sind die Seiten, die Conrady, der Leipziger Sinologe, diesem Teile des Werkes beigefügt hat. Er bereichert uns mit klärenden Aufschlüssen über den Zeitpunkt des Einsetzens der ältesten figürlichen Kunst in China.

Der zweite Teil des Werkes ist der hohen Kunst gewidmet. Das Abbildungsmaterial ist außerordentlich reichhaltig. Zur Skulptur sind die besten Reproduktionen aus Chavannes' Mappenwerk aufgenommen. In den Kapiteln zur Malerei tritt der Text wirklich ganz zurück, und wir haben fast nur eine Zusammenstellung von Beispielen. Aber die Auswahl ist nicht eben glücklich getroffen. Münsterberg lag offenbar vor allem daran, viel zu bringen. Ganz schwache Gemälde ohne jeden künstlerischen oder historischen Wert sind sogar farbig gegeben. Bei dem heutigen Stand unserer Kenntnisse dürfte es ja allerdings unmöglich sein, eine nur einigermaßen geschlossene Übersicht über die Entwicklung der chinesischen Malerei zu vermitteln. Doch es wäre möglich gewesen, die Spreu vom Weizen zu sondern und ausschließlich das abzubilden, was erstrangig ist oder mit einiger Sicherheit als chinesisches Original gelten kann. Was Münsterberg zeigt, ist mehr dazu angetan zu verwirren als aufzuklären. Und macht es dem Unbefangenen schwer, die innere Größe und tiefe Kraft, die der chinesischen Malerei innewohnt, recht zu empfinden.

Das Buch ist sehr reich ausgestattet. Die schwarzen Reproduktionen sind gut herausgekommen; dagegen lassen die farbigen zu wünschen übrig. *William Cohn.*

Joseph Braun, S. J., *Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten.* Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Zweiter (Schluß-) Teil: Die Kirchen der oberdeutschen und der oberrheinischen Ordensprovinz. Mit 18 Tafeln und 31 Abbildungen im Text. XII u. 390 S. Freiburg i. B. 1910. Herdersche Verlagshandlung.

Über den ersten Teil des Werkes, der die ungeteilte rheinische und niederrheinische Ordensprovinz behandelte, habe ich im Heft 7, Jahrgang 1909, der »Zeitschrift für bildende Kunst« berichtet. Der schon damals hervorgehobene Gedanke des Verfassers, daß von einem sogenannten »Jesuitenstil« fernerhin nicht mehr die Rede sein könne, findet in dem neuesten Bande seine Durchführung und Sicherung. Br. liefert an der Hand eines ausgedehnten urkundlichen Materials und gestützt auf eingehende Kenntnis des Denkmälervorrates den Nachweis, daß die Architekten der Bauwerke durchweg nicht dem Jesuitenorden angehört haben. Letzterer hat nicht einmal für Aufgaben geringen Ranges eigene Kräfte zur Verfügung gehabt.

Ebensowenig wie von einem Jesuiten stammt irgend einer der Pläne für eine ihrer Kirchen nördlich der Alpen von einem Italiener. Die italienischen Formen, die sich mit den bodenständigen durchwuchsen, sind durch nordische Künstler bei uns eingeführt worden, die in Italien gewesen und dort unter den Einfluß der Renaissance und des Barock gekommen sind. Das Landgebiet, dessen Jesuitenkirchen im zweiten Bande betrachtet werden, ist sehr ausgedehnt. Vier äußerste Punkte sind Amberg, Trient, Straubing, Freiburg in der Schweiz. An den sehr zahlreichen Kirchengründungen hat das 16. Jahrhundert einigen, das 18. sehr spärlichen, das 17. weitaus den meisten Anteil. Die Bauten der Anfangszeit sind dadurch veranlaßt, daß für die Jesuiten nur an wenigen Orten bereits vorhandene Kirchen zur Verfügung standen, und daß diese überwiegend zu klein, auch in zu schlechtem Zustande, ja geradezu baufällig waren. Was statt dessen als Neubau notwendig wurde, besitzt durchschnittlich wenig Bedeutung. Das einzige Denkmal von Wichtigkeit, das als Jesuitenkirche noch im 16. Jahrhundert entstand, ist die Michaelskirche zu München. Letzterem Bauwerk widmet Verf. eine sehr eingehende Untersuchung. Sie gehört zu den wertvollsten Bestandteilen des Werkes überhaupt. Neben der Baubeschreibung, deren Gründlichkeit jener der übrigen besprochenen Bauten gleichsteht, interessiert die Darlegung der Entstehungsgeschichte. Sie beschäftigt sich vor allem mit der Person dessen, der den ursprünglichen Plan des gesamten Bauwerkes ersonnen hat. Nacheinander werden jene Persönlichkeiten, die man als die Urheber betrachtet hat, durchgenommen. Keiner von ihnen ist als der eigentliche Autor anzusehen, selbst Wendel Dietrich nicht, dessen Anteil sich auf Anweisungen, Begutachtungen und Detailzeichnungen beschränkt hat. Dagegen wird überzeugend dargetan, daß der aus den Niederlanden stammende, in Italien gebildete Hofbaumeister des Herzogs Wilhelm V., Friedrich Sustris, sowohl den nach 1590 neugebauten Chor nebst den Querarmen, als auch das in den achtziger Jahren entstandene Langhaus erdacht und ausgeführt hat. Damit ist endlich eine langlebige Zweifelsfrage der Kunstgeschichte aus der Welt geschafft. Gleichzeitig auch die nach dem vorgeblichen großen Einfluß des Baus von St. Michael. Er ist keineswegs sofort hervorgetreten. Die erste in freier Anlehnung an ihn entstandene Kirche ist die der Jesuiten zu Hall in Tirol. Mit gleicher Sorgfalt wie die Bauten der Renaissance werden die des Barock und des Rokoko nach Auffassung und Durchführung analysiert. In der oberdeutschen Ordensprovinz zeigt sich während aller drei Jahrhunderte eine stetige Entwicklung auf Grund erprobter Traditionen der Vorzeit. Der oberrheinischen Provinz fehlte es dagegen am herkömmlichen Bauschema und daher auch bei dem dort im 17. Jahrhundert einsetzenden Kirchenbau der Jesuiten an Einheitlichkeit der Auffassung. Die Darlegungen des Werkes werden durch gute Illustrationen unterstützt und veranschaulicht. *Dr. O. Doering-Dachau.*

Österreichische Kunsttopographie. Herausgegeben von der k. k. Zentral-Kommission etc. Redigiert von *M. Dvořák*. Bd. II. Die Denkmale der Stadt Wien (XI.—XXI. Bezirk), bearbeitet von *H. Tietze*. Mit archäolog. Beiträgen von *H. Sitte*. 544 S. Gr.-Fol. mit 1 Karte, 37 Taf., 625 Abb. Wien 1908. Kommission A. Schroll & Co. Brosch. 40 Kr.

Sich im Zusammenhang über die Denkmäler Wiens zu unterrichten, war bisher nicht leicht. Diesem Mangel wird nunmehr durch das neue Kunstinventar in glänzender Weise abgeholfen. Man hat die Außenbezirke, die einstigen Gärtner- und Winzerortschaften mit ihren zahlreichen Schlössern, Landhäusern und Parken zuerst in Angriff genommen, weil hier die Zerstörung des Alten unheimlich rasch fortschreitet, so daß »nicht etwa in Dezennien, sondern in einigen Jahren von den einstigen anmutigen Vorstädten kaum mehr übrig bleiben dürfte als eine literarische Reminiszenz in alten Beschreibungen und den Liedern der Volkssänger«. Hierbei ist zugleich ein Wagnis, vor dem die deutschen Inventare (mit Ausnahme von Westfalen) immer noch zurückgeschreckt sind, mit bestem Erfolg durchgeführt, die vollständige Aufnahme der Privatsammlungen. Diese machen sogar die größere Hälfte des stattlichen Bandes aus und führen weit über die Grenzen der Wiener oder österreichischen oder selbst der christlichen Kunst hinaus. Mit gleicher Liebe und Sachkenntnis ist auch das Prähistorische und Antike der zahlreichen Sammlungen beschrieben und abgebildet. Wenn dadurch auch viel Unerwartetes und Fremdes in die »österreichische« Topographie kommt, so wird doch auch ein wesentliches Stück der künstlerischen Kultur unserer Zeit historisch festgelegt und man macht die Bekanntschaft von Beispielen der hohen Kunst aller Zeiten und Zonen. Ich hoffe sehr, daß die deutschen Kunstinventare auf diesem Wege folgen, der Ausschluß der Privatsammlungen ist ein offenes Unrecht gegen die Denkmäler, die ihre Staatsangehörigkeit verloren haben: der heimatlichen Forschung sind sie meist nicht mehr erreichbar und in der Fremde wird ihnen die Anerkennung versagt, eine Art Toterklärung, von der doch die allgemeine Kunstwissenschaft den größten Schaden hat.

Die bodenständigen Denkmäler bilden einen so einheitlichen und engbeschlossenen Kunstbezirk, wie er wohl selten (etwa in der Umgebung von Magdeburg) gefunden wird, völlige Neuschöpfungen des Barock und des Rokoko. Auf der Meldemannschen Rundansicht der Belagerung Wiens durch die Türken 1529 bilden die brennenden Dörfer des Vorgeländes einen grausigen Fackelkranz. Von der üppigen spätgotischen Plastik zeugen nur einige wenige Steinepitaphien. Bei der zweiten Belagerung Wiens 1683 wurden dieselben Orte von Freund oder Feind noch einmal reinlich niedergebrannt, ja dem Boden gleichgemacht. So ist auch die Kunst der Renaissance mit ihren interessanten kaiserlichen Jagdschlössern (Kaiserebersdorf 1558 bis 1561) bis auf die ziemlich skelettierten Reste vom »Neugebäude«, der Schöpfung Maximilians II., ganz verloren. Um so freudiger und fruchtbarer setzt dann die Kunstschöpfung nach Abwendung der Türkengefahr 1683 ein. Phönixartig erheben sich die Dörfer, Schlösser, Landhäuser und (Wallfahrts-)Kirchen aus der Asche. Denn es gehört zum Wiener Lebensbedürfnis, die nächste Umgebung für irdisch und himmlisch gerichtete Ausflüge an Sonn- und Festtagen zu benutzen und Hof, Adel, Klerus, Bürgerschaft finden sich auf diesem Gebiet zu einer Symbiose zusammen, die noch heute nicht ganz den traulichen Ton gegenseitigen Verständnisses verloren hat. Der Genius, welcher durch die Leichtigkeit seiner Produktion und die monumentale Auffassung jeder Art von Architektur der Zeitstimmung Ausdruck verlieh, ist Fischer von Erlach. Und der Musterbau, an welchem sich auch der Stilwechsel der Innendekoration und des Möbels durchs ganze 18. Jahrhundert verfolgen läßt, ist Schönbrunn. Obwohl nach Leopolds I. Tode unterbrochen, ist der Bau doch unter Pacassis Leitung wesentlich dem (zweiten) Fischerschen Plane treu geblieben, der auch die ungefähre Gestaltung des Parkes und den Abschluß durch die Gloriette (Hohenbergs Werk 1776) enthielt. Der Reichtum plastischer und malerischer Ausstattungsstücke, von den ersten Künstlern der Theresianischen, Josephinischen und klassizistischen Epoche geschaffen, läßt sich in Kürze nicht einmal andeuten. In gewissem Abstand folgen die kaiserlichen Schlösser Hetzendorf, Döbling, die Schwarzenbergschen Schlösser Hirschstetten und Neuwaldegg, das erzbischöf-

liche Schloß Ober-St. Veit und viele andere Adels- und Bürgerschlößchen und auf denselben Ton gestimmt die Pfarr- resp. Wallfahrtskirchen Hietzing, Neulerchenfeld, Hernals (mit interessantem Kalvarienberg), Heiligenstadt, Kahlenberg (Kamaldulensereremie), Leopoldsberg, Leopoldsau (daselbst beneidenswertes Pfarrhaus). Man ist immer wieder erstaunt, welchen Prunk, welche Einfassung diese Geschlechter vertrugen, ohne in ihren Geschäften oder in ihrer Andacht gestört zu werden. Die Bearbeitung durch Dr. Tietze ist musterhaft, ja in Anbetracht der kurzen Frist eine fast unglaubliche Leistung. Man spürt in jeder Zeile den durchgebildeten, in allen Sätteln, Stilen, Epochen und Techniken festen Kunsthistoriker, der das Kleinste und Fremdeste sofort in seinen Zusammenhang bringt. Das war gerade in bezug auf die bunt zusammengewürfelten Privatsammlungen keine leichte Aufgabe. Wir empfangen überall die kurze Orts- und Baugeschichte, teilweise mit den Urkunden, Verträgen, Rechnungen usw. Auch das Verschollene und Untergegangene ist nach Möglichkeit beschrieben oder rekonstruiert. Die Denkmälerbeschreibung ist so peinlich treu und ausführlich, daß man doch vor einem gutgemeinten Zuviel warnen möchte. Jedes Fenster, jede Tür, jeden Sims und Sockel zu buchen ist unnötige Belastung. Das kann ja auf die Dauer der Wißbegierigste nicht mehr lesen, zumal wenn die Abbildungen mit einem Blick den Bestand und die Formen erkennen lassen. Die Bilder sind aber so reich und vollendet — übrigens auch großenteils vom Verfasser selbst aufgenommen —, daß wir im Reich etwas ähnliches nur in dem schlesischen Bilderwerk an die Seite zu setzen vermögen. Und wenn man sich mühsam durch schwerwiegenden Text hindurchgearbeitet hat, wird man mit Genuß wieder und immer wieder die köstliche Bildergalerie durchmustern. Die Einleitung ist eine gedrängte und geistvolle Kunst- und Kulturgeschichte des Gebiets, die Register und statistischen Übersichten am Schluß sind so praktisch wie im bayrischen und rheinischen Inventar. In Summa eröffnet diese Kunsttopographie eine verheißungsvolle Aussicht, leider ins Endlose. Der nächste Band (I. Bezirk) wird für 1912 in Aussicht gestellt. Wenn dann in dieser kompendiösen Art die ganze Monarchie aufgenommen sein wird, so dürften wohl schon unsere Enkel oder Urenkel unter dem Rasen schlummern. *Dr. H. Bergner.*

Joseph Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus.* (1. Erg.-Heft zu De Rossis Roma Sotterranea). Freiburg, Herder 1909. Mit 70 Abb. und 9 Taf. Preis 25 Mark.

Mit dem vorliegenden Bande eröffnet Wilpert, der beste Katakombenkenner und würdigste Nachfolger des unvergeßlichen Altmeisters der Katakombenforschung, die Reihe der Ergänzungshefte zu der de Rossischen Roma Sotterranea, in denen die Ergebnisse der neueren Ausgrabungen und Berichtigungen zu den Arbeiten vergangener Jahrzehnte mitgeteilt werden. Wenn Wilpert mit der Kallistkatakombe beginnt, so soll das eine pietätvolle Huldigung de Rossis sein, der diesem bedeutendsten Coemeterium die Hauptarbeit seines Lebens gewidmet hat. Die wichtigsten Ergebnisse der von Wilpert geleiteten Ausgrabungen liegen auf topographischem Gebiete. Es steht wohl jetzt unzweifelhaft fest, daß die Rückwand der Papstgruft das Grab Sixtus II. barg und daß die Stätte der Ermordung dieses Märtyrers nicht *in* der Katakombe des Praetextat, sondern am Eingang der Treppe B oder in der unmittelbar danebenliegenden Cella trichora von Kallist zu suchen ist. Ein weiterer Abschnitt ist dem Mausoleum des hl. Zephyrin gewidmet. Es erscheint jetzt feststehend, daß das Grab dieses Heiligen nicht in der eben erwähnten Cella trichora, der Basilika des hl. Sixtus, sondern in der früher fälschlich Soterisbasilika genannten Anlage sich befunden hat. Neben den topographischen Berichtigungen, die auf Grund von scharfsinnig verwerteten Inschriftfunden erfolgen, haben die Neuausgrabungen noch wichtige Inschriftenfragmente, u. a. das Epitaph des Pontian, zutage gefördert, deren Bedeutung im einzelnen erörtert wird. Der für die Ikonographie des frühchristlichen Bilderkreises wichtigste Fund besteht in einem Marmorfragmente mit der singulären Darstellung der Errettung Petri aus den Fluten. — Mit der durchaus gediegenen Ausstattung dieses Werkes, für die sich der Verlag den Dank aller Fachgenossen erworben hat, harmoniert die kleinliche Polemik des Verfassers gegen Marucchi, dessen wissenschaftliche Objektivität ohnehin nicht als ganz einwandfrei angesehen wird, wenig. In einem solchen Werke, das monumental sein will, wirkt der Ton der »Prinzipienfragen« unerfreulich und unangebracht. *Otto Pelka.*

E. Waldmann, *Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit kölnischer Kunst.* (Studie zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 96.) Mit 29 Tafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1908. 8°. 59 S. Preis br. 7 M., geb. 8,50 M.

Zur Geschichte der norddeutschen Plastik gotischer Zeit liefert die vorliegende Schrift einen interessanten Beitrag, der nicht zum wenigsten auch darum wertvoll ist, weil sich durch ihn auch Ausblicke auf die politische Geschichte der Zeit eröffnen. Es wird eine Abhängigkeit der spätmittelalterlichen Bildnerei Bremens von der Kölns zum Gegenstand der Untersuchung genommen. Die hierbei in Frage kommenden Objekte sind die Statuen des Kaisers, der Kurfürsten, Propheten und Weisen an der Außenwand des Rathauses zu Bremen. Diese Statuen bildeten den Schmuck des Gebäudes schon zu der Zeit, da dies noch seine alte, schlichte, noch nicht durch die Renaissance elegant gemachte Gestalt aufwies. Sie besaßen infolgedessen in jener früheren Zeit stärkere dekorative Bedeutung, und vermochten dadurch auch den ihnen innewohnenden Sinn eindringlicher zum Ausdruck zu bringen. In beiderlei Beziehung aber standen sie den Bremern des 15. Jahrhunderts ungewohnt gegenüber. Eine ortsständige Plastik gab es in Bremen nicht. Somit entsteht für den Kunsthistoriker die Frage, woher diese Skulpturen stammen. Entstanden sind sie zwischen 1405 und 1406, auch die Namen der Verfertiger sind bekannt, von denen ein Meister Johannes und ein Meister Henning die wichtigsten waren, ersterer bestimmt, letzterer wahrscheinlich nicht in Bremen heimisch. Nachdem das Waldmannsche Buch diese Feststellungen gemacht hat, geht es zunächst zu einer Beschreibung der acht fürstlichen Standbilder und jener der acht Weisen über, um sich sodann mit der Frage zu beschäftigen, ob diese Statuen des Kaisers und der Kurfürsten als wirkliche Bildnisse aufzufassen seien. Die Beantwortung dieser Frage fällt so aus, wie man nach den zahlreichen Parallelbeispielen es vermuten konnte. Denn in dieser Zeit gegen Ende des Mittelalters gehen zwei Richtungen bei der Bildnerei historischer Persönlichkeiten nebeneinander her, was im frühen Mittelalter noch nicht der Fall ist. Schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts melden sich die Beispiele beabsichtigter Porträtierung, zuerst erklärlicherweise noch unbeholfen, sehr langsam sich entwickelnd, nur die gröbsten Züge, halb noch typisch, herausarbeitend. Daneben geht die symbolische Bildnerei, die Darstellung bestimmter Personen als Begriffe, nicht als Individuen. Die besonnene Untersuchung Waldmanns kommt zu dem Ergebnis, daß die Bremer Statuen als Darstellungen der letzteren, der symbolischen Art aufzufassen sind. Sie entsprechen damit den acht Philosophenstatuen. Nach einer eingehenden

Analyse des dekorativen Stils dieser Skulpturen und der Aufgabe, die sie in Verbindung mit der Architektur des Rathauses zu erfüllen haben, folgt die Untersuchung ihrer Herkunft. Die Bremer einheimische Skulptur liefert nur wenige Vergleichsstücke. Vor allem den Roland, der fast gleichzeitig mit jenen Statuen (1404) errichtet wurde, ferner wahrscheinlich auch den Reliquienschrein der Heiligen Cosmas und Damian, der jetzt in der Michaeliskirche zu München ist. Weder zu diesen Werken noch zu den in den Nachbarstädten Hamburg und Lübeck entstandenen Skulpturen bilden die Bremer Rathausstatuen Analogien. Dagegen weist Waldmann ihren Zusammenhang mit der kölnischen Kunst nach, so mit jenen am Petrusportal des Kölner Domes. Dieser Zusammenhang ist nun aber keineswegs ein zufälliger. Man hätte ja sonst die Künstler statt aus Köln von beliebig einem anderen Ort sich verschreiben können. Und damit kommt das Waldmannsche Buch auf die sehr interessanten Umstände, welche den Bremer Rathausstatuen den Rang einer Geschichtsquelle geben. Denn sie helfen beweisen, wie damals Bremen darauf ausgegangen ist, sich innerhalb der Hansa einen Rang unmittelbar neben Köln zu sichern. Auch hier wieder tritt uns die um die Mittel zur Erreichung ihrer Absichten wenig besorgte Persönlichkeit des Bremer Bürgermeisters Johann Hemeling entgegen, der auf die Schaffung einer »kaiserfreien« Stellung der Stadt bedacht war, und für sie die schon seit älterer Zeit bestehenden Beziehungen zu Köln auszunutzen verstand. Aus diesem Grunde hat er auch sein Rathaus durch kölnische Künstler mit denselben Symbolen schmücken lassen, die an verschiedenen Gebäuden des alten Köln nachweislich damals bereits vorhanden waren. — Die verdienstlichen Ausführungen Waldmanns werden durch eine Reihe guter Lichtdruckabbildungen erläutert, die sowohl die Bremer Statuen als ihre kölnischen Seitenstücke aufweisen. *Dr. O. Doering-Dachau.*

Walter Rothes, *Anfänge und Entwickelungsgänge der altumbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst.* — Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Nr. 61. Straßburg, Heitz. 1908.

Die verschiedenen Lokalausstellungen der letzten Jahre haben das Interesse auf die Provinzialschulen gelenkt und einen tieferen Einblick in dieselben gegeben. Die Mostra in Perugia von 1907 hat den Verfasser zu einer ausführlichen Betrachtung der altumbrischen Malerschulen und ihrer Entwickelung veranlaßt. Der Titel des Buches lockt gewiß. Leider bringt der Inhalt eine Enttäuschung. Auch die Abbildungen sind sehr dürftig. Der Hauptzweck der Arbeit soll die Klarlegung von Einflüssen der sienesischen Kunst auf Umbrien sein. Nach kurzer Abfertigung der wenig selbständigen umbrischen Miniaturmalerei geht der Verfasser zu der »Monumentalmalerei« über. Im Trecento schon überherrschen sienesische Einflüsse selbst die Giottos. Für das Quattrocento wird eine Lokalschule nach der anderen auf ihre »sienesischen Elemente« durchgeprüft. Die Schulen von San Severino, Fabriano, Gubbio, Foligno, Gualdo, Camaerino, die Anfänge der Schule von Perugia; die Schule von Assissi, die Blüte der Schule von Perugia und die Schule von Urbino — das ist die lange Reihe von Einzelkapiteln. Gewiß wird manches Material in ihnen wie in den Abbildungen gegeben, aber nur flüchtige Notizen, nirgends gründliche Durcharbeit. Überall nur das Suchen nach fremden Einflüssen — zuerst sind es die Sienesen, dann Fra Angeliko und Benozzo Gozzoli —, an eine abschließende Charakteristik nicht zu denken. Gentile da Fabriano wird als Schüler Taddeo di Bartolos genannt, während er, schon seinem Alter entsprechend, nur ein Mitschüler bei Bartolo di Fredi sein kann. Gerade das, was bei ihm so interessant ist, seine Vermittlerstelle, die er zwischen Venedig und Siena einnimmt, bleibt, abgesehen von einigen Bemerkungen, ungeklärt. Niccolo da Foligno, gen. Alunno, wird arg mitgenommen, als Zwittergeschöpf der verschiedensten Einflüsse. Nicht besser geht es dem Giovanni Boccati u. a. Bonfigli dagegen genießt eine große Wertschätzung, aber nur allein wegen verschiedener symbolistischer Motive, an denen der Autor sich geradezu berauscht und in ihnen sogar eine außerordentliche seelische Vertiefung erblickt. Aber die künstlerische Charakteristik dieses Meisters und ebenso die des Fiorenzo di Lorenzo, Perugino und Pinturicchio ist vollkommen unzureichend. Das übermäßig gepriesene Fresko eines kreuztragenden Christus im S. Monastero delle Colombe von Perugino ist wohl irrtümlicherweise im »September 1447« gemalt. Es soll wohl 1497 heißen. Für mancherlei kleine Mitteilungen wird der Forscher italienischer Kunst dem Autor dankbar sein, ebenso für die Abbildungen zumeist wenig bekannter Werke. Aber man muß doch wünschen, daß an Stelle von solch übertriebener Konstatierung fremder Einflüsse die größere und sehr viel schwerere Aufgabe, die Präzisierung des lokalen und individuellen Charakters herausgearbeitet würde. *F. Knapp.*

Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Von *Christian Rauch.* Mit 30 Tafeln. 8⁰. Straßburg, 1907. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 79. Heft).

Es ist ohne Zweifel freudig zu begrüßen, daß sich in neuester Zeit die Forschung immer mehr auch den diis minorum gentium der deutschen Kunstgeschichte zugewandt hat, während es bis vor noch nicht langer Zeit nur die Sterne dritter, vierter usw. Ordnung am *italienischen* Kunsthimmel waren, die durch solches Interesse ausgezeichnet wurden. Und doch wäre schon längst zu bedenken gewesen, daß uns das Hemd näher ist als der Rock, daß, wenn freilich auch die italienische Kunst namentlich der Renaissance selbst in ihren geringeren Hervorbringungen in der Regel mehr Größe der Anschauung erkennen läßt als die deutsche, diese dennoch der intimeren Reize nicht ermangelt, und daß endlich, rein historisch betrachtet, eine jede Epoche in der Entwicklung jedes Landes die wissenschaftliche Ergründung und Würdigung der verschiedenen kulturellen und künstlerischen Strömungen und Erscheinungen beanspruchen kann, da hieraus allein das richtige Verständnis quillt.

Aber zwei große Schwierigkeiten stellen sich dem Forscher in den Weg, wenn er dem Leben und Wirken insbesondere der geringeren Individualitäten der älteren deutschen Kunstgeschichte nachgehen will, zwei Schwierigkeiten, die ihm die italienische Kunstgeschichte nicht in gleicher Weise bereitet. Das ist einmal die Dürftigkeit der Quellen, namentlich soweit sie künstlerische Betätigungen betreffen, und ihre noch immer mangelhafte Veröffentlichung, sowie das fast völlige Fehlen bedeutender deutscher Kunstschriftsteller in alter Zeit. Welch ein Fundament hat da nicht allein der einzige Vasari für die Kenntnis und Erforschung der alten italienischen Kunstgeschichte gelegt!

Zweitens aber erschwert es die wissenschaftliche Ergründung der alten deutschen Kunst auch in ihren Verästelungen nicht wenig, daß die kleineren Meister diesseits der Alpen weit länger in der Typik, in Handwerk und Handwerksmäßigkeit befangen geblieben sind als im kunstfrohen Italien mit seinen zahlreicheren und bedeutenderen künstlerischen Aufgaben und Zielen. Wo daher die Quellen fast ganz versagen, wird die Stilkritik allein nur selten zu sicheren, einwandfreien Ergebnissen gelangen können.

An diesen beiden Klippen ist auch der Verfasser des vorliegenden Buches in dessen erstem Teil, der sich mit

Hans Traut beschäftigt, im wesentlichen gescheitert. Da die archivalischen und literarischen Quellen trotz alles bei ihrer Erschließung und Deutung aufgewandten Fleißes einen rechten Punkt, an den der Hebel hätte angesetzt werden können oder der sich mit einem noch vorhandenen Kunstwerk zuverlässig hätte verknüpfen lassen, nicht darboten, so hat der Verfasser versucht, das Werk Hans Trauts lediglich auf Grund der einzigen sicher von ihm herrührenden Arbeit, die wir kennen, nämlich der durch keinen Geringeren als Albrecht Dürer beglaubigten Handzeichnung in Erlangen, die den heiligen Sebastian darstellt, vor uns erstehen zu lassen. Er betrachtete die Zeichnung als Vorstudie zu dem Sebastian auf einem der Flügel des Peringsdörferschen Altars, erhob Hans Traut alsbald zum Hauptmeister dieses bedeutendsten Werkes aus Wolgemuts Atelier, schrieb ihm daraufhin eine Reihe weiterer Bilder in Nürnberg, Heilsbronn, Schleißheim zu und hätte ihn am liebsten zu dem eigentlichen Lehrer Dürers, dessen Interesse an Hans Traut ja allerdings für dessen Kunst spricht, gestempelt.

Allein diese ganze Konstruktion ist von der Kritik sogleich nach dem Erscheinen des Buches mit Recht verworfen worden, insbesondere hat Edwin Redslob in den Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, Jahrgang 1908, S. 3 ff. das Verhältnis der Handzeichnung Trauts zum Peringsdörferschen Sebastian richtig gestellt, indem er auf den Schongauerschen Kupferstich B. 59 als unmittelbare Vorlage Hans Trauts hinwies, die Unsicherheit des letzteren jenem Stiche gegenüber dartat und andererseits die Überlegenheit und Freiheit der stärkeren Individualität des Peringsdörferschen Meisters bei der Benutzung der Trautschen Handzeichnung, die wohl als Entwurf zu einer Holzfigur aufzufassen ist, hervorhob.

Sehr viel glücklicher war der Verfasser in dem zweiten, dem eigentlichen Hauptteile seines Buches, der Hans Trauts Sohn Wolf Traut (geb. ca. 1478, gest. 1520) gewidmet ist. In den Arbeiten Naglers, Stiassnys, Laschitzers, Muthers, Wilh. Schmidts, Tereys, Friedländers, Stegmanns und Campbell Dodgsons bestand hier bereits eine ziemlich ansehnliche Literatur, die, anknüpfend an eine Stelle in Johann Neudörfers »Nachrichten von nürnbergischen Künstlern und Werkleuten« und an mehrere mit einem aus W und T zusammengesetzten Monogramm bezeichnete Werke, nämlich den Artelshofener Altar im Bayerischen Nationalmuseum, das zuerst von mir in die Literatur eineingeführte Bildnis eines Unbekannten im Freiherrl. v. Behaimschen Besitz in Nürnberg (vgl. Katalog der Ausstellung von Kunstaltertümern aus Nürnberger Privatbesitz im German. Museum, 1893, S. 6 f.) und den Petrusholzschnitt im Hallischen Heiligtumsbuche bereits die Grundzüge der Kunst Wolf Tauts richtig erkannt und schon eine ganze Zahl von Gemälden und Holzschnitten unter seinen Namen vereinigt hatte.

Rauch hat dieses übrigens bis dahin noch nirgends zusammengestellte »Werk« des Meisters durch einleuchtende, wohl begründete Zuschreibungen und glückliche Funde sehr ansehnlich vermehrt, auch unsere Kenntnis von dem Leben Wolf Trauts durch einige sichere, urkundliche Daten bereichert und seiner künstlerischen Persönlichkeit erst eigentlich wieder Leben und Gehalt gegeben. Mag auch das Bild, das er uns mit Liebe und Sorgfalt von dem begabten Zeitgenossen Dürers entworfen hat, im einzelnen durch die fortschreitende Forschung im Laufe der Zeit noch Abänderungen erfahren, im Ganzen wird doch der Eindruck von Wolf Trauts Leben und Schaffen wesentlich so bestehen bleiben, wie ihn uns Rauch in seiner gewissenhaften und fleißigen Arbeit übermittelt hat, für die ihm die Kunstwissenschaft Dank wissen muß. — Besonders lobend sei schließlich auch noch der dem Buche beigegebenen 31 vortrefflichen Tafeln, die Gemälde, Holzschnitte und Handzeichnungen wiedergeben, gedacht. *Theodor Hampe.*

Die ersten Darstellungen der unbefleckten Empfängnis in der Kunst. Eine Schrift des englischen Kunstschriftstellers Montgomery Carmichael beschäftigt sich mit den frühesten Darstellungen der unbefleckten Empfängnis in der bildenden Kunst. Carmichael hat das Geheimnis von Francias berühmtem Altarbild in S. Frediano in Lucca zunächst zu lösen gesucht. Das Bild wurde meistens als eine Krönung oder Himmelfahrt der Jungfrau betrachtet und in den Predellakompositionen hat man Legenden der Augustiner gesehen. Carmichael weist nach, daß die unbefleckte Empfängnis, wie sie von franziskanischen Anhängern der Lehre gedacht ist, dargestellt ist. Esther, die auserwählte Braut, wurde hier als das Gegenstück der Himmelskönigin gedacht. Gottvater reicht in symbolischer Weise der Jungfrau Maria den Stab des Ahasverus, berühmte theologische Doktoren geben Zeugnis von der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau, während ein kniender Mönch, der mit Duns Scotus zu identifizieren ist, die Vision der Legende hat. Die vier Predella-Panele erzählen Legenden von durch Gebet an die Immaculata hervorgebrachten Wundern. Das Gemälde war für Maddelena Stiatta gemalt, um die Kapelle der unbefleckten Empfängnis kurze Zeit nach dem Jahre 1512 zu schmücken. Francia folgte in der Ikonographie einem Gemälde, das früher in der Kirche San Francesco war und jetzt in der Gemäldegalerie von Lucca ist; Carmichael datiert es in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Man kann das letztere Gemälde als die älteste malerische Darstellung des Stoffes ansehen. Ein Gewährsmann von »The Nation« sieht darin ein ghirlandaioeskes Werk, das gegen 1500 n. Chr. entstanden sein muß. Ob Piero di Cosimos Gemälde mit einer ähnlichen Komposition, die sich in San Francesco zu Fiesole befindet, auf 1480 oder 1490 zu datieren ist, ist nicht sicher festzustellen. Jedenfalls besitzen wir aber in diesen drei Gemälden typische Darstellungen der frühesten Form, wie man sich die unbefleckte Empfängnis gedacht hat. Und diese ist viel mystischer und bewunderswerter als die opernhafte theatralische Version, welche dann spanische Jesuiten im 17. Jahrhundert für die Kunst vorgeschrieben haben. Übrigens hat bereits vor zehn Jahren Fritz Knapp das Gemälde in Fiesole richtig erkannt und bestimmt. Carmichael sieht auch in Leonardos Felsenmadonna eine Immaculata conceptio, wofür er allerdings den Symbolismus in starkem Maße zur Erklärung herbeiziehen muß. Carmichaels Arbeit hat dieses Thema zum erstenmal in tiefer und eindringlicher Weise auch durchaus vom streng religiösen Standpunkte aus verarbeitet. *M.*

Walther Limburger, *Die Gebäude von Florenz, Architekten, Straßen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen.* Mit einem Plane des gegenwärtigen Florenz und einem Plane vom Jahre 1783. 250 Seiten Großoktav, geheftet 6,50 M., gebunden 8 M.

Der Text dieses Buches besteht aus drei Teilen. Der erste gibt ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher architektonisch irgendwie belangvoller öffentlicher und privater Gebäude mit kurzer Angabe ihrer Baugeschichte, ihrer wichtigsten Besitzer, ihrer Lage und der über sie veröffentlichten Literatur. Der zweite Teil enthält ein Register der Künstler mit Aufzählung der ihnen im ersten Abschnitte zugewiesenen Werke, der dritte eine Gegenüberstellung der heutigen und früheren Bezeichnungen der Straßen und Plätze von Florenz. Angefügt sind ein vom Verfasser bearbeiteter Plan des modernen Florenz, in den sämtliche

im Text behandelte Bauten eingezeichnet sind, sowie zur Vergleichung, vor allem bezüglich der verschwundenen Straßenzüge, eine Nachbildung von Zocchis Plan von 1783.

Wer je architekturgeschichtlich gearbeitet hat, wird den großen Wert dieser mühsamen lexikographischen Arbeit nach Gebühr zu schätzen wissen und mit dem Referenten in dem Wunsche übereinstimmen, es möchte das gute Beispiel in anderen Städten gleich sorgfältige Nachahmungen veranlassen. *Baum.*

Friedrich Naumann, *Form und Farbe.* Berlin 1909. Buchverlag der Hilfe.

Unter diesem Titel wurde eine bunte Fülle verschiedener Aufsätze über alte und neue kirchliche und profane Kunst, über Maler, Bildhauer und Architekten mit allerhand allgemeinen Erörterungen über Kunstprobleme zu einem kleinen Sammelwerk verbunden.

Das Buch ist wie alles, was Naumann uns bietet, in höchstem Maße fesselnd und lesenswert, auch für den, der auf ganz abweichendem Standpunkt steht. Drei Vorzüge hat Naumann: Er ist ein wirklicher Empfinder, ein Bilderseher, er ist ein feiner Denker, ein Philosoph mit theologisch-poetischem Einschlag, ein sinnvoller und geistvoller Bilderdeuter und zum dritten ist er in höchstem Maße der Rede mächtig in Wort und Schrift, ein gewandter und fesselnder Bildererklärer.

Das ist sicherlich genug, um sein Buch zu einer Erholungs- und Erbauungsschrift für denjenigen zu machen, der zwischen anderen Arbeiten Augenblicke der Muße geschmackvoll ausfüllen möchte. Man liest es, als ob man mit einem Manne plauderte, mit dem man zwar in vielen Dingen durchaus nicht einer Meinung ist, der aber seinen Degen so schön und vornehm zu führen versteht, daß es ein Genuß und eine Ehre ist, gegen ihn zu fechten. *M. Schmid.*

Jahrbuch der bremischen Sammlungen. 1. Jahrgang 1. und 2. Halbbd. 72 und 82 Seiten mit vielen Tafeln Bremen, F. Leuwer, 1908.

Dies Jahrbuch stellt sich die Aufgabe, bei der bremischen Bürgerschaft regere Teilnahme für die Staatssammlungen zu wecken. Der erste Band enthält in bunter Mischung eine Menge Kleinigkeiten von lokalem Interesse, dazwischen auch einige Arbeiten von allgemeiner Bedeutung. So die des Herausgebers Dr. *Pauli.* In I. 68 f. tritt er mit guten Gründen für die Echtheit der Dürerschen Zeichnungen der Herkulestaten von 1511 in der Kunsthalle ein. In II. 26—33 weist er die Quellen des Hauptfrieses am Rathaus in zeitgenössischen Kupferstichen nach und empfiehlt mit frischen Worten die neuerworbenen Gemälde (Thoma, Lang, Liebermann, Kalckreuth und andere). Die Studie *Waldmanns* über die Rathausskulpturen ist inzwischen vollständig als Buch bei Heitz erschienen (s. auch Sp. 570). Beachtung verdient noch die Beschreibung der ostfriesischen Bauernstube im Gewerbemuseum von *K. Schaefer.* Wir wünschen dem Unternehmen rüstigen Fortgang. *Bergner.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 36 u. 37. 26. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ADOLF MICHAELIS †

Am 12. August d. J. ist Adolf Michaelis, Professor der klassischen Archäologie an der Universität Straßburg, aus einem reichen Leben abberufen worden, betrauert und schmerzlich vermißt von zahlreichen Freunden und Fachgenossen aller Länder.

Auch Michaelis entstammt, wie sein Onkel Otto Jahn, dem Lande der Holsten, das gerade der Altertumswissenschaft so viele und ausgezeichnete Männer geschenkt hat. Am 22. Juni 1835 zu Kiel geboren, studierte er nach Absolvierung des Gymnasiums seiner Vaterstadt von 1853—57 in Leipzig, Berlin und Kiel. Studienreisen halten ihn die nächsten Jahre von Deutschland fern, in Italien und Griechenland, wie in Paris und London liegt er eifrig der Forschung ob und legt den Grund zu einer umfassenden Denkmälerkenntnis. Mit einem reichen Schatz an Beobachtungen und Ideen heimgekehrt, habilitiert Michaelis sich 1861 in Kiel. Im folgenden Jahre siedelt er als außerordentlicher Professor nach Greifswald über und 1865 als ordentlicher Professor für klassische Philologie und Archäologie nach Tübingen. 1872 folgte er darauf einem Ruf an die neugegründete Universität Straßburg i. E., der er bis zu seinem Übertritt in den Ruhestand vor zwei Jahren angehört hat. Als einer der führenden Geister in der Archäologie hat Michaelis in rastlosem begeisterten Schaffen der Wissenschaft gedient, von seinem Eintritt in die wissenschaftliche Welt bis in die letzten Tage seines Lebens, und seiner weitgreifenden und tiefgehenden Forschung verdanken wir eine große Reihe vorzüglicher Arbeiten, die dank seines eindringenden Blickes und seines reichen Wissens zu dem besten gehören, was die archäologische Literatur hervorgebracht hat. Michaelis' Hauptwerk, die große zusammenfassende Monographie »Der Parthenon« ist heute, 40 Jahre nach seinem Erscheinen, noch unerreicht und wird für alle Zeiten seine Bedeutung behalten, wie auch die zahlreichen zerstreut erschienenen Abhandlungen der verschiedensten Art, oder wie das große Werk über die Antiken Englands: Ancient marbles in Great Britain. Geradezu bewunderungswürdig an Michaelis war sein weitgehendes Interesse für alle Zweige des klassischen Altertums. Wie wohl kaum einer seiner Fachgenossen hat er die neuesten Forschungen bis in die Einzelheiten mit durchlebt, und selbst die in den letzten Jahrzehnten in überraschender, fast beängstigender Fülle sich drängenden Ergebnisse der Ausgrabungen etc., ihm waren sie alle vertraut. Er war deshalb auch vor allen berufen, eine zusammenfassende Darstellung der antiken Kunstgeschichte zu schreiben, und er hat es verstanden, das von ihm umgearbeitete »Handbuch der Kunstgeschichte« von A. Springer auf eine wissenschaftliche Höhe zu bringen, wie man sie selten bei einem populären Handbuch findet. Auch das letzte größere Werk Michaelis': »Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts« ist eine Frucht seines rastlosen Schaffens auf dem Gebiete der neueren Forschung.

War Michaelis als Gelehrter einer der bedeutendsten Archäologen — seinen Schülern war er mehr, ein Lehrer, dessen klar gedachte und warm empfundene Worte zu Herzen gingen, der vor den Kunstwerken zu einem tiefen und dauernden Verständnis anzuleiten wußte, der vor allen Dingen aber in seiner wohlwollenden liebenswürdigen Art manchem ein väterlicher Freund geworden ist, dessen Hilfe nie versagte. Michaelis war eine so feine Persönlichkeit, ein so sympathischer Charakter, von so hervorragenden Eigenschaften, daß jeder sich zu ihm hingezogen fühlte. Noch heute steht mir vor Augen, wie ich, nur um seinetwegen nach Straßburg gegangen, in ehrfurchtsvoller Scheu zum erstenmal ihm gegenüber saß. Schon nach der ersten Vorlesung fühlte ich, in ihm meinen Lehrer gefunden zu haben. Die Ehrfurcht ist geblieben, die Scheu aber bald geschwunden und hat einer liebevollen Verehrung Platz gemacht, die alle Zeiten überdauert. Und wieviel Freunde Michaelis sich erworben, ich hab's immer wieder erfahren in den verschiedensten Teilen der weiten Welt, unzähligen Herzen ist er teuer gewesen als Gelehrter und als Mensch. Sie alle werden ihm ein ehrenvolles, wie auch herzliches Andenken gern bewahren. *A. K.*

Diesem Nachrufe eines dem Verstorbenen besonders nahestehenden jüngeren Schülers wird noch die einläßliche Würdigung der Persönlichkeit und der wissenschaftlichen Leistungen des bedeutenden Gelehrten in einigen Monaten folgen.

DIE NEUE »TURNER-GALLERY«

Endlich hat die Hauptmasse der Werke Turners eine bleibende Heimstätte in London gefunden. Als der Maler sein Testament anfertigte, hatte er vor allem den Zweck im Auge, unbemittelten Künstlern zu

helfen. Dann wünschte er, seine der Nation zu hinterlassenden Werke in einer Spezialsammlung unter dem Namen »Turner-Gallery« vereinigt zu sehen. Unglücklicherweise war sein letzter Wille so wenig klar und nicht juristisch präzise abgefaßt, daß seine hinterbliebenen Verwandten glaubten, ihn mit Aussicht auf Erfolg anfechten zu können. Dies geschah denn auch in einem viele Jahre andauernden Rechtsstreit. Schließlich wurde durch einen richterlichen Spruch der Prozeß dahin entschieden, daß die »National-Gallery« alle Bilder des Künstlers, die königliche Akademie 400000 Mark und der Rest des sehr großen Vermögens dieses eigenartigsten Sonderlings zur Verteilung unter seine Verwandten gelangen sollte, die er bei Lebzeiten nicht einmal hatte kennen lernen wollen. Mithin war Turners Lieblingsplan: bedürftigen Künstlern zu helfen, gescheitert! Ruskin summierte die Situation dahin: »Die Nation begrub Turner mit dreifachen Ehren: Seine Person in der St. Pauls Kathedrale, seine Werke in Charing Cross (gemeint ist damit die ‚National-Gallery') und seine löblichen Absichten für die Künstlerwelt in den Gerichtshöfen! Fiat Justitia!« Schwer genug gestaltete sich wahrlich der Kampf, um »das Erworbene zu besitzen«.

Zur Eröffnungsfeier der Galerie hatten sich viele tausend Personen der verschiedensten Nationen, darunter auch zahlreiche Mitglieder der hiesigen deutschen Kolonie, eingefunden, die Turner, einem der größten Landschafter aller Zeiten, ihren Tribut der Bewunderung darbringen wollten. Endlich ist es nun erreicht worden, die Entwickelung und die Meisterschaft seines Genius überschauen zu können. Im Jahre 1908 erklärte die zuständige Behörde, daß auf dem zur Verfügung stehenden Platz hinter der »Tate-Gallery«, durch einen Flügelanbau an letztere, ein entsprechendes Gebäude durch die Freigebigkeit des Kunsthändlers Sir Joseph Duveen errichtet werden sollte. Kurze Zeit darauf starb dieser zwar, aber sein Sohn, Mr. J. Duveen führte nicht nur das Werk seines Vaters fort, sondern fügte demselben noch eine Gabe von 400000 Mark hinzu.

Unter Berücksichtigung der vorgefundenen und maßgebenden Verhältnisse ist der von Mr. Romaine Walker entworfene Plan gut gelungen und durchgeführt. Der neu angegliederte Flügel des Hauptgeschosses besteht aus fünf und der des Erdgeschosses aus vier Sälen. Die Wände sind mit einem reichen, in venezianischem Rot gehaltenen Brokatstoff bespannt, während der strukturelle Teil in Imitation von verdeantico-Marmor besteht. Jenes Rot, das vielfach in seinen Arbeiten wiederkehrt, liebte der Künstler nicht nur in diesen, sondern bevorzugte es auch in seiner Privatwohnung. Als einst in der Akademie die vorhandenen Möbel neu überzogen werden mußten, ließ Turner dies auf seine Kosten in besagter Farbe herstellen. Die Gemälde sind chronologisch geordnet, so daß der Werdegang des Künstlers vollkommen klar vor Augen liegt, und man ihn von Folge zu Folge begleitet. Die Werke ein und derselben Periode wurden außerdem so glücklich placiert, daß sie immer einen Saal für sich einnehmen. Der letzte derselben enthält die Bilder der dritten Periode und diejenigen, die man als unvollendet bezeichnet. Auch alle die Arbeiten Turners, die ein halbes Jahrhundert unbeachtet in den Kellern der »National-Gallery« lagerten, bis sie Sir Charles Holroyd wieder an das Tageslicht hervorzog, haben einen Sonderraum erhalten. In den kleineren Gemächern hängen eine große Anzahl von Aquarellbildern, Skizzen und Studien. Da die Museumsverwaltung etwa 20000 derselben besitzt, so wird hier von Zeit zu Zeit ein Wechsel eintreten. Im höchsten Grade merkwürdig, ja fast unerklärlich erscheint es, daß ein Genie wie Mallord William Turner nicht imstande war, die menschliche Figur weder interessant noch richtig darzustellen. Zwanzig Werke von des Meisters Kunst sind als Beispiele seines Schaffens, und um ihn mit Recht vertreten zu wissen, in der »National-Gallery« in Trafalgar Square zurückbehalten worden. Dem neuen Direktor der »Tate-Gallery«, oder wie sie ihrer engen Passagen wegen scherzweise auch »Tête à Tête-Galerie« genannt wird, Mr. Mac Coll, muß uneingeschränktes Lob über die sämtlichen hier zum Ausdruck gekommenen Anordnungen gezollt werden. Er wird auch unzweifelhaft über die kosmopolitische Menge der Besucher seine Freude gehabt haben. Vielleicht auch nicht minder über einzelne bei dieser Gelegenheit gehörte Bemerkungen unkundiger Thebaner. So u. a.: Vater und Sohn betrachten das Bild »Margate von der See aus gesehen«. Der Sohn zum Vater: »Mir scheint es, als ob man die See von Margate aus sieht!« Oder: ein junges Mädchen aus der Schulklasse eines höheren Pensionats fragt ihre Lehrerin, ob das vor ihnen befindliche Gemälde vollendet sei? Antwort: »Alle Werke von Turner sind unvollendet geblieben!« *O. v. SCHLEINITZ.*

JAPANISCHE KUNST AUF DER JAPANISCH-ENGLISCHEN AUSSTELLUNG IN LONDON

In dem unvermeidlichen Kunstausstellungsgebäude der Japan-British Exhibition in London, deren weißgestrichene Wedding cake-Architektur eine sehr instruktive japanische und die kümmerliche Andeutung einer englischen Industrieausstellung miteinander teilen, birgt sich hinter einem schützenden Walde gipserner Athleten und Allegorien auch eine japanische Kunstabteilung. Die Bemühungen der modernen Meister, die hier zu sehen sind, werden freilich dem Europäer höchstens eine mühselige Achtung abringen, die fünf Säle der retrospektiven Ausstellung aber bergen ganz herrliche Dinge, besonders Gemälde von einer Schönheit, wie sie auch auf der Pariser Ausstellung von 1900 nicht gezeigt worden sind, daneben einige vorzügliche Skulpturen, eine prächtige Sammlung von Schwertern und Schwertzieraten, vor allem die frühere Sammlung Wada, einige treffliche Lacke und Gewänder, leider gar keine Keramik. Der knappe Raum, der dieser Abteilung in den zur Hälfte leer stehenden oder mit Plunder gefüllten Gebäuden angewiesen worden ist, gestattet leider nicht, alle Gemälde auf einmal auszustellen, und Schadhaftigkeit des Daches bedrohte die unersetzlichen Schätze zeitweise mit so ernsten Gefahren, daß

zwei Säle geschlossen werden mußten. Für einen Raum, in dem die Bilder nach japanischer Weise hätten gezeigt werden können, war merkwürdigerweise auch nicht gesorgt. Ich habe unter diesen Umständen nur einen Teil der Gemälde gesehen, glaube aber zu einem Urteile schon auf Grund des Katalogs (Tōkyō, Shimbi Shoïn, anscheinend noch nicht ausgegeben) berechtigt zu sein, da ich fast alles von Japan her kenne.

Die großen Schulen der japanischen Malerei sind sämtlich gut und charakteristisch vertreten — am stärksten die späteste und gleichgültigste, das Ukiyoë, dem die an hundert Bilder zählende, in usum Angliae zusammengestellte pseudonyme Sammlung Fukuba äußerlich eine ganz unverhältnismäßig große Bedeutung gegeben hat, am schwächsten merkwürdigerweise die nationaljapanische Tosaschule, die in Europa am wenigsten bekannt ist und am häufigsten verkannt wird. Nur die köstliche Tierrolle des Tempels Kōzanji, die wohl mit Unrecht den Namen des Toba Sōjō trägt und dem 13. Jahrhundert angehört, zwei der genialen Rollen mit dem Leben des Sugawara no Michizane (Kitanotempel), die mit gleichem Rechte den Namen des Nobuzane tragen, und die satirische Rolle des »Tenguzōshi« von 1296, im Besitze des Vic. Akimoto, wahren die Ehre der Schule. Von der herrlichen religiösen Malerei Japans dagegen geben zahlreiche Meisterwerke aus allen Perioden die beste Vorstellung. Der grandiose Kongō Rikku des Kōyasanklosters, eines der großartigsten Monumente des T'angstils, der prachtvolle Yakushi des Ochiin, der Miroku des Hōzanji, der klassische Fugen des Herrn Masuda, gehören der Fujiwarazeit (9.—12. Jahrh.), die liebliche Kwannon des Marquis Inouë, die 10 Welten des Raigōji, die 25 Bodhisattva des Jōfukuji, und der Fugen mit den zehn Rakshasi des Jōninji der Kamakuraperiode (13. Jahrh.) an. Die beiden Rakan des Minchō (1352—1431), übermalte Reste einst gewaltiger Bilder, fallen daneben stark ab. Die großen Künstler der chinesischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts sind dagegen fast durchweg meisterlich vertreten. Der größte, Sesshū (1420—1506), durch vier Landschaften sehr verschiedenen Stils, darunter die beiden Landschaften des Manjuin, seine Hauptwerke, und die großartige Landschaft in der Art der »südlichen« Schule bei Vic. Matsudaira, sein fast ebenbürtiger Schüler Sesson (1450—1506) durch seine beiden feinsten Landschaften (Museum, Tōkyō) und einen schönen Reiher (Vic. Matsudaira Noritsugu). Von Shūbun, dem seltenen Stifter der Schule, eines seiner unzweifelhaften Werke, die Landschaft des Marquis Hachisuka, und die sehr schöne, aber nicht völlig sichere Landschaft beim Marquis Inouë, von dem noch selteneren Sōtan († c. 1470) die Landschaft des Grafen Date und der Rinderhirt des Vic. Akimoto, dessen Autorschaft nicht völlig feststeht, von Keishoki die vorzügliche Landschaft der früheren Sammlung Hirase, jetzt des Herrn Nezu. Nur die drei großen Künstler der Ami-Familie, Nōami, Geiami, und Sōami, kann man nicht kennen lernen. Die dem Sōami (um 1500) zugeschriebene große Landschaft des Vic. Fukuoka ist aber mindestens eine gleichzeitige und vorzügliche Arbeit. Von den jüngeren Meistern der Sesshūschule zeigt die Ausstellung zwei Hauptwerke: von Unkoku Tōgan (16. Jahrhundert) die ungewöhnlich guten Landschaftsschirme des Herrn Kimura und von Hasegawa Tōhaku (1539—1610) vielleicht seine besten Bilder, die Affen des Tempel Ryūsenan. Den Stifter der Kanoschule und ihren größten Meister Masanobu (1453—1490?) repräsentieren die wunderschöne, leider nachträglich gestempelte Landschaft des Vic. Akimoto und die Landschaft des Grafen Date, seinen Sohn Motonobu (1476—1559), den Schöpfer der Kano-orthodoxie, der meisterliche Wasserfall des Grafen Akimoto, ein kraftvolles Jugendwerk, die akademisch abgeklärten Landschaften des Tōkaian und des Grafen Date, und die Vogelbilder, die zu der Fusumadekoration des Reiunin gehören. Von den späteren Kanomeistern ist vor allem Morikage (17. Jahrhundert) zu nennen, dessen Affenbild (Baron Yokoyama) alle von mir bisher gesehenen Gemälde des Meisters übertrifft. Von den großen Künstlern der Kōetsu-Sōtatsu-Kōrin-Schule ist nur Kōrin (1661?—1716) in seiner vollen Bedeutung zu erkennen: die beiden Wellenschirme des Baron Iwasaki und die kolossalen Mumebyōbu des Grafen Tsugaru, wie die Azalee des Herrn Dan gehören zu seinen reifsten und bezeichnendsten Produktionen. Die Maler des Bunjingwa, der Maruyama- und Shijōschulen endlich sind durch zahlreiche wichtige Werke, aber nicht immer vorteilhaft vertreten. Die beiden trefflichen Landschaften des T. Bunchō (1763—1842) beim Grafen Tokugawa (Tayasu), die Bambussprossen des Goshun, (1752—1811, Sammlung Kose) und die Tierrolle des Rosetsu (1755—1799, Sammlung Yasuda) verdienen eine Hervorhebung. Daß auch Gemälde sehr zweifelhaften historischen Charakters nicht fehlen, ist bei einer japanischen Sammlung von solchem Umfange (296 Bilder) selbstverständlich.

Unter den aus begreiflichen Gründen wenig zahlreichen Skulpturen seien der Bronzemiroku der kaiserlichen Sammlung, früher im Hōryūji (7. Jahrhundert), der Engel und Phönix vom Baldachin des Hōryūjitempels (7. Jahrhundert), die schöne Bronzetür der großen Laterne des Tōdaiji (8. Jahrhundert), die ausdrucksvollen Gigakumasken des Hōryūji, jetzt in der kaiserlichen Sammlung (desgl.), der Shaka des Hōryūji, (9.—10. Jahrhundert), der feine Kokuzō des Kongōji (11.—12. Jahrhundert) und die unvergeßliche Porträtstatuette des Uësugi Shigefusa im Meigetsuïn (13. Jahrhundert) genannt.

Von den besten und ältesten Lacken hat man nur Kopien nach London geschickt. Original ist nur der Deckel eines Sutrakastens im Besitze des Grafen Tanaka, das Geschwister der berühmten Kyōbako im Ninnaji, also aus dem Anfange des 10. Jahrhunderts. Dem Beginne der Kamakurazeit (Anfang 13. Jahrhundert) mag der mit Perlmutter eingelegte kostbare Sattel des Marquis Hosokawa angehören, der unter dem Namen Shigure no Kura allgemein bekannt ist. Von der glänzenden Lackkunst der Ashikagaperiode waren nur dürftige Proben zu sehen. Indessen kann die Kopie eines berühmten Werkes des Igarashi Shinsai

(Ende 15. Jahrh.), des Schreibkastens und Tisches mit der Dekoration »Tsuta no Hosomichi«, die Tatsuki Chōbei im Anfang des 17. Jahrhunderts fertigte (Graf Tsugaru), wenigstens von dem Stil und der Pracht der höfischen Lacke dieser Zeit eine Vorstellung geben. Typische Lacke der Tokugawazeit nehmen natürlich den breitesten Raum ein, aber sie verschwinden neben den grandiosen Arbeiten eines Kōetsu († 1637) und Kōrin. Des ersten Etagere mit Kieferzweigen (»Ne no hi no Shodana«, Marquis Hachisuka) und Kasten für Nōgesänge (Baron Iwasaki) stellen allerdings den nicht übermäßig hervorragenden Schreibkasten des Kōrin (Vic. Matsudaira Yasutami) in den Schatten.

Die Ausstellung lohnt also für den Freund ostasiatischer Kunst reichlich die Reise nach London. Auch der Sammler japanischer Kunstwerke kann dort sehr viel lernen — vor allem Bescheidenheit und Resignation. *KÜMMEL.*

HERR WILLY PASTOR UND DIE AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN MUHAMMEDANISCHER KUNST IN MÜNCHEN

In der Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau vom 29. Juni hat Herr Willy Pastor eine Besprechung der diesjährigen Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München veröffentlicht, die er nach Grundgedanken und Absicht verfehlt hinstellt. Er behandelt die Ausstellung im allgemeinen und geht dann im besonderen auf eine Abteilung näher ein, wo man sich die Aufgabe gestellt hat, den Einfluß der orientalischen Kunst auf die skandinavischen Länder nachzuweisen.

Da ich im Auftrage der Ausstellungsdirektion diese kleine Abteilung geordnet habe, und die wenigen Gegenstände von mir ausgewählt sind, scheint es mir geboten, daß ich auf diesem Punkte die Ausstellung verteidige.

Was dem Kenner auffällt und was mit Recht zu kritisieren wäre, ist der fast vollständige Mangel an Originalgegenständen, die den orientalischen Einfluß auf skandinavische Kunst verraten. Eben deshalb ist diese kleine Abteilung abseits von den Originalen in den Hintergrund der graphischen Abteilung gerückt worden. Sie ist in einer der Nischen des Raumes Nr. 29 untergebracht und tritt wahrlich nicht pretenziös auf, wenn man den ihr zugebilligten Raum mit den 80 Räumen der gesamten Ausstellung vergleicht. Hervorheben möchte ich, daß es von seiten der Ausstellungsdirektion nicht an Versuchen gefehlt hat, Originale aus den Museen von Kopenhagen und Stockholm zu bekommen; leider vergeblich.

Die Zeilen, gegen die sich vor allem meine Verteidigung richtet, möchte ich in extenso anzuführen mir erlauben:

»Hätten die gelehrten Herren . . . . nur halb so viel Kenntnis vom alten Europa wie von ihrem geliebten Orient, dann würden ihnen nicht so ungeheure Irrtümer unterlaufen. Sie würden sich hüten, in einem solchen Zusammenhang und einer solchen Absicht Beispiele der Wikinger-Ornamentik zu geben, aus der das Ornament der Stabkirchen hervorging, das reichste und edelste, das dieser Erdball sah. Sie würden sich hüten, alle Farbenfreude des Abendlandes, die dort bis in die jüngere Steinzeit nachweisbar ist (Wandverputz der Großgartachhäuser), dem Orient zugute zu schreiben. Und einigermaßen bange würde ihnen, wenn sie die stetige Entwickelung und Selbständigkeit der nordischen Kunstgeschichte einsähen, vor einem Katalogphilosophen, der so köstliche Sätze wie die folgenden zu Papier bringt: Wahrscheinlich haben die Nordländer, die jahrelang in der Leibgarde der byzantinischen Kaiser gedient hatten, auf der Rückfahrt in die kalten Heimatländer neue Kleider und einfache orientalische Teppiche, wie sie in Byzanz feilgeboten wurden, gekauft. Diese Gegenstände wurde dann zu Hause von den Frauen und Töchtern der Wikinger nachgebildet.«

Diese letzten Worte finden sich in den einführenden Kapiteln des Katalogs und rühren von mir her, der ich als Prähistoriker und Vorstand *der* Abteilung in dem Stockholmer Museum vaterländischer Altertümer, die die Eisenzeit umfaßt, etwas vom alten Europa und speziell von der Wikingerzeit zu wissen glaube, ja bedeutend mehr als von dem »geliebten Orient«. Ich begreife wirklich nicht, was Herr Pastor mit Beispielen der Wikinger-Ornamentik meint. Die ausgestellten Photographien mit ihren Abbildungen von ornamentierten Beschlägen, Silberschalen und Silberschmuck, Schwertgriffen, Taufbecken, Textilien usw. sind alle solche, die nichts mit der einheimischen Wikinger-Ornamentik zu tun haben. Diese ist auch gar nicht so urwüchsig und einheitlich, und es dürfte vielleicht Herrn Pastor nicht unbekannt sein, daß man von einer Karolingischen Ornamentik und von irischen Einflüssen auf die Ornamentik der Wikingerzeit spricht. Was die Karolingische Ornamentik betrifft, ist es übrigens eine offene Frage, ob nicht ihre Tierfiguren im Orient ihre Vorbilder haben. Das Ornament der Stabkirchen, »das reichste und edelste, das dieser Erdball sah«, hängt doch nur zum kleinsten Teil mit der einheimischen, aus der Völkerwanderungszeit vererbten Ornamentik zusammen. Das meiste trägt schon Spuren des romanischen Einflusses. (Vgl. H. Schetelig: Urnes-gruppen, det sidste avsnit av vikingetidens stilutvikeling. Kristiania 1910.)

»Keiner der gelehrten Herren,« die die Einführungen des Katalogs verfaßt haben, hat alle Farbenfreude des Abendlandes dem Orient zugute geschrieben. Professor Sarre weist nur gelegentlich auf die bekannte Tatsache hin, »daß die aus dem Orient stammenden Seidenstoffe und Teppiche auf die koloristische Entwickelung der italienischen Malerei zur Renaissancezeit von bedeutendem Einfluß gewesen sind, und daß die persischen und türkischen Samt- und Brokatstoffe des 15.—17. Jahrhunderts durch ihren Export nach Europa hauptsächlich die Farbenpracht des Orients den Italienern und ihrer Malerei vermittelten und in den Manufakturen von Venedig und Genua nachgeahmt wurden.« Abgesehen davon, daß diese Farbenfreude schon in der älteren Steinzeit nachweisbar ist (vgl. die Tierbilder in südfranzösischen und spanischen Höhlen), so kommt es bei den ausgestellten schwedischen Textilien nur darauf an, zu zeigen, daß in vielen Fällen die Farbenzusammenstellungen dieselben sind wie bei kleinasiatischen und armenischen Teppichen. Ebenso gehen viele Muster unzweifelhaft in letzter Hand auf den Orient zurück. Daß nordische Textilien vom Orient beeinflußt sind, und daß dieser Einfluß wahrscheinlich schon in die Wikingerzeit zurückgeht, das ist der Inhalt meiner Ausführungen, »der so köstlichen Sätze des Katalogphilosophen«. Es ist mir niemals eingefallen zu behaupten, daß der Stil, den man an den ältesten Teilen der Urnaeskirche in Norwegen, an den schwedischen Runensteinen und an so vielen nordischen Metallgegenständen wiederfindet, eine direkte Kopie nach orientalischen Vorbildern wäre. Aber der Stil der Wikingerzeit ist noch lange nicht so gut erforscht wie der der Völkerwanderungszeit (vgl. Salins altgermanische Tierornamentik). Über den Einfluß orientalischer Vorbilder auf schwedische Textilien verweise ich auf F. R. Martins Ausführungen in seinem großen Teppichwerk. Martin war jahrelang als Beamter am Museum vaterländischer

Altertümer in Stockholm mit der Prähistorie Europas beschäftigt und dürfte etwas von dem einschlägigen Gebiete verstehen. Näheres über die Beziehungen Schwedens zum Orient bringt mein Aufsatz »Les Relations de la Suède et de l'Orient pendant l'âge des vikings (Cinquième congrès préhistorique de France, Le Mans 1910)«.

Es ist weder mir, noch einem andern Kenner der nordischen Kunst bisher eingefallen, das hölzerne, in Norwegen gefundene Spielzeug aus dem 6. Jahrhundert als einen klaren Beweis der sklavischen Abhängigkeit der früheren norwegischen von der späteren muhammedanischen Kultur aufzufassen. Das Objekt ist mit derselben Berechtigung auf der Ausstellung vorhanden wie etwa koptische und sassanidische Gegenstände. Es soll nur zeigen, daß der Weg vom Orient nach dem Norden schon in vormuhammedanischer Zeit offen war.

»Muhammedanische Kunst, gibt es etwa dergleichen?« So frägt Herr Pastor. Und nachdem er, ohne nähere Gründe anzugeben, eine verneinende Antwort gegeben hat, schlägt er vor, das nächste Mal eine germanische (wohl altgermanische?) Kunst- und Kulturausstellung anstatt einer muhammedanischen in München zu veranstalten. Ist etwa die germanische Kunst einheitlicher und organischer als die muhammedanische, deren Existenz bisher zum ersten Male von Herrn Pastor geleugnet worden ist? Aber hierauf näher einzugehen, liegt nicht in meiner Absicht. Nur das möchte ich noch hervorheben, daß die Entwickelung der muhammedanischen Kunst nirgends in der Welt besser studiert werden kann als in der Münchener Ausstellung. In keinem Museum Europas ist ein so umfangreiches und charakteristisches Material vorhanden, wie es hier für wenige Monate aus den bedeutendsten Staats- und Privatsammlungen, aus Kirchenschätzen, Schatzkammern und Bibliotheken zusammengebracht und, wie Herr Pastor anerkennt, vortrefflich aufgestellt worden ist, — zur Freude des Kunstliebhabers und zum Nutzen wissenschaftlicher Forschung. *T. J. ARNE,*

Abteilungsvorstand am Museum vaterländischer Altertümer zu Stockholm.

NEKROLOGE

Walther Scholtz †. In Meersburg am Bodensee ist nach kurzer schwerer Krankheit am 2. August der Dresdner Maler F. Walther Scholtz gestorben. Der Name Scholtz hat in Dresdens Kunstwelt einen guten Klang. Der Vater Julius Scholtz zeichnete sich zur Zeit der Herrschaft des Klassizismus durch sein feines Farbenempfinden aus und ist namentlich durch seine großen historischen Gemälde »Gastmahl der Generale Wallensteins« und »Die preußischen Freiwilligen zu Breslau im Jahre 1813« bekannt geworden. Die Dresdner Klassizisten unterdrückten allerdings diesen Künstler, der neben der Komposition auch die Farbe zu werten wußte, nach Möglichkeit, stellten ihn z. B. als Professor der Akademie an die Spitze der Gipsklasse, anstatt ihm die Malklasse anzuvertrauen. Walther Scholtz, geboren am 20. Februar 1861, der also ein Alter von 49 Jahren erreicht hat, machte seine Studien an der Dresdner Akademie — zuletzt im Atelier von Ferdinand Pauwels — verdankte aber sein bestes Können seinem Vater und seinen eigenen Studien, namentlich in München. Seit 1898 lebte er dauernd als selbständiger Künstler in Dresden. Er malte Genrebilder, später Straßenszenen und landschaftliche Bilder mit Figuren ohne genrehafte Beziehungen und Bildnisse. Auch romantische und historische Motive hat er zuweilen dargestellt. So besitzt das Stadtmuseum zu Dresden von ihm ein Bild »Blick von der Treppe der Brühlschen Terrasse auf die Augustusbrücke« und ein größeres Gemälde »Pflege der Verwundeten am Pirnaischen Tor zu Dresden im Jahre 1813«. Scholtz besaß einen ausgebildeten Geschmack für feine farbige Wirkungen und zeichnete sich auch im Bildnis durch geschmackvolle vornehme Auffassung aus. Er war Mitglied der Dresdner Kunstgenossenschaft und vermöge seines liebenswürdigen Wesens in den gesellschaftlichen Kreisen Dresdens wohlbeliebt.

In Königsberg starb im Alter von 75 Jahren der Historienmaler Prof. Dr. **Johannes Heydeck,** jahrzehntelang Lehrer an der Kunstakademie. Er hat viele Bilder der Königin Luise gemalt.

Der Genremaler **Walter v. Vigier** ist auf seinem Landsitz bei Subingen im Kanton Solothurn im Alter von 59 Jahren gestorben. Er hat in der Historienmalerei Erfolge errungen und auch mit seinen Bildern aus dem schweizerischen Volksleben viel Anklang gefunden.

Der Maler **Fritz Kleinhempel** in Dresden, der vor Jahresfrist auf einer Radtour in Böhmen in schwerer Weise stürzte, hat sich von den Folgen des Sturzes nicht wieder erholen können und ist jetzt gestorben.

Petersburg. Am 28. Juni (11. Juli) verschied plötzlich der Geschäftsführer der Kaiserlichen Eremitage **Alexander Alexandrowitsch Dworzicky.** Aus der Sphäre der Subalternbeamten hatte sich der Verstorbene mit größter Energie und Arbeitsfähigkeit zu seinem verantwortungsreichen Posten emporgearbeitet. Auf ihm allein lastete die ganze verzweigte bureaukratische Arbeit, die der Betrieb der Eremitage als Behörde erfordert. Sie verliert in ihm einen Verwaltungsbeamten von seltener Pflichttreue und rastloser Emsigkeit — ihre wissenschaftlichen Beamten betrauern in Dworzicky einen stets hilfsbereiten unentbehrlichen Kollegen. *—chm—*

Am 11. (24.) Juli starb zu St. Petersburg der Senior der russischen Landschafter **Archip Iwanowitsch Kuindji,** eine der markantesten Größen unter den alten »Wanderausstellern« um Kramskoi und Repin. Innerhalb seiner Gruppe konnte man ihn als Luminaristen bezeichnen, wovon seine lichtdurchfluteten ukrainischen Landschaften in der Moskauer Tretjakowgalerie, seine populärsten Schöpfungen, Zeugnis ablegen. Nach ihnen, also seit einem Menschenalter, ist der Verstorbene nicht mehr mit seinen Produktionen an die Öffentlichkeit getreten, er mochte fühlen, daß sein Streben sein Ziel gefunden. Für sich hat Kuindji bis zum Ende rastlos gearbeitet und immer neue Probleme verfolgt, aber er hütete aufs Strengste das Geheimnis dieser Arbeiten. Für die Öffentlichkeit blieb seine Persönlichkeit dennoch von größter Bedeutung, besonders dank seiner ausgedehnten, von Begeisterung und seltener Lehrbefähigung getragenen pädagogischen Tätigkeit an der akademischen Kunsthochschule. Weit über den Kreis seiner Schüler wurde er verehrt als Hort aller jungen, aufstrebenden Kräfte, was ihm natürlich Konflikte in Hülle und Fülle brachte. Der künstlerischen Jugend kam die große Reform der Akademie in den neunziger Jahren in erster Linie zugute und an dieser Reform hat Kuindji einen weitgehenden Anteil gehabt. Dauernd wird sein Andenken durch seine grandiosen Stiftungen erhalten bleiben. Vor einigen Jahren stiftete er der Akademie zu Prämierungszwecken 100000 Rubel und im Vorjahr übertrug er einer ad hoc gebildeten »Kuindji-Gesellschaft« seinen Grundbesitz im Werte von $1^1/_2$ Millionen Rubel und ein Barkapital von 150000 Rubel. Aus den Zinsen der Stiftung hat die Gesellschaft Preise für hervorragende Kunstschöpfungen mit der Maßgabe auszusetzen, daß die preisgekrönten Künstler für eine bestimmte Zeit aller materiellen Sorgen enthoben wären. Das Hinscheiden des greisen Meisters wurde von allen Kreisen der

Kunstwelt mit Kundgebungen von Sympathie und Verehrung für den Verblichenen begleitet. *—chm—*

Einer der bekanntesten Zeichner des »Punch«, **Linley Sambourne,** ist in London gestorben. Er war länger als 40 Jahre ein wichtiger Mitarbeiter des bekannten Witzblattes, ein unermüdlicher Beobachter der Natur, der keinen Strich machte, ohne ihn vorher an der Wirklichkeit kontrolliert zu haben.

+ Der am 30. Juli 1834 in Eberbach in Baden geborene, in München lebende Genremaler **Rudolf Epp** ist in der Nacht vom 8. zum 9. August in München gestorben.

PERSONALIEN

+ **München.** Der Maler **Karl Johann Becker-Gundahl** in Solln bei München ist zum Professor an der hiesigen Akademie der bildenden Künste, deren Ehrenmitglied er schon seit einigen Jahren war, ernannt worden.

Der Dresdener Stadtbaurat **Hans Erlwein** wurde zum königlichen Professor ernannt. Hans Erlwein ist ein geborener Münchener.

+ **Nürnberg.** Der Maler und Radierer **R. Schiestl** wurde zum Professor an der hiesigen Kunstgewerbeschule ernannt.

× **Die französischen Auszeichnungen an Mitglieder der Berliner Akademie der Künste,** die anläßlich der Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts im vergangenen Winter erfolgt sind, haben jetzt die königliche Bestätigung gefunden. Präsident Prof. Artur Kampf wurde zum Kommandeur der Ehrenlegion, der Maler Prof. Hans Herrmann und Prof. Dr. Amersdorffer, der Ständige Sekretär der Akademie, zu Rittern der Ehrenlegion, Rechnungsrat Heinrich Schöpple zum Officier de l'Academie ernannt.

Baron Descamps-David, der belgische Minister der Wissenschaften und schönen Künste, Veranlasser der Ausstellung der »Belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts« im Brüsseler Cinquantenairepark, ist zurückgetreten. Sein Nachfolger wurde **Franz Schollaert,** der bisherige Minister des Innern und Kabinettschef. *A. R.*

WETTBEWERBE

+ **Straßburg.** Die Stadt Straßburg veranstaltet einen Wettbewerb (Preise 5000—500 Mark) zur Erlangung von Entwürfen für eine **Umgestaltung des Kleberplatzes.** Beteiligen können sich alle deutschen Architekten und Ingenieure.

Für den **Neubau des Krankenhauses der barmherzigen Schwestern in Essen a. d. Ruhr** war ein Wettbewerb ausgeschrieben, in dem 57 Arbeiten eingegangen sind. Das Preisgericht erkannte je einen Preis von 3500 Mark den Entwürfen des Elberfelder Architekten Fr. Vogt und des Architekten Hans Rummel unter Mitarbeit von Adam Rummel in Frankfurt a. M. zu. Einen Preis von 2000 Mark erhielten die Essener Architekten Franz Gerardi und Peter Sistenich. Drei Entwürfe wurden zum Ankauf empfohlen.

Für ein **Bismarck-Denkmal in Pirmasens** hat die Jury folgende Entscheidung gefällt: Den ersten Preis erhielt Bildhauer Huber in Offenbach, dem zugleich die Ausführung des Denkmals übertragen wurde. Den zweiten Preis (1000 Mark) erhielt Bildhauer Bierbrauer in Wiesbaden, den dritten Preis (600 Mark) Bildhauer Jean Ed. Dannhäuser in Berlin, den vierten Preis (400 Mark) Bildhauer Kraus in Berlin.

Für eine neue **katholische Pfarrkirche der St. Engelbertgemeinde in Essen-Ruhr** wird ein **Wettbewerb** unter den Architekten von Rheinland und Westfalen zum 1. Dezember d. J. ausgeschrieben. Preise zu 3000, 2000 und 1000 Mark stehen zur Verfügung.

× Für eine **evangelische Kirche in Görlitz nebst Doppelpfarrhaus** wird ein *Ideenwettbewerb* bis zum 15. Oktober d. J. ausgeschrieben. Für Preise stehen 2500, 1500 und 1000 Mark zur Verfügung.

× Für den **Neubau einer evangelischen Kirche in Pankow** bei Berlin wird unter den in Berlin und Vororten ansässigen Architekten ein *Ideenwettbewerb* bis zum 1. November d. J. ausgeschrieben. Drei Preise von 2500, 1500 und 1000 Mark sind ausgesetzt; der Ankauf weiterer Entwürfe für 500 Mark bleibt vorbehalten. Dem Preisgericht gehören u. a. an: Baurat Büttner-Steglitz, die Geh. Oberbauräte Hoßfeld und Schultze, Geh. Baurat Krüger-Potsdam.

DENKMALPFLEGE

Unter dem Titel »**Denkmalpflege**« erschien soeben ein Auszug aus den stenographischen Berichten der Tage für Denkmalpflege in Dresden 1900, Freiburg i. B. 1901, Düsseldorf 1902, Erfurt 1903, Mainz 1904, Bamberg 1905, Braunschweig 1906, Mannheim 1907, Lübeck 1908 und Trier 1909, den im Auftrage des geschäftsführenden Ausschusses Geh. Hofrat A. von Oechelhaeuser herausgegeben hat (bei E. A. Seemann in Leipzig). Der fertige erste Band behandelt *Vorbildungs- und Stilfragen, Gesetzgebung, staatliche und kommunale Denkmalpflege.* In dieser zusammenfassenden Darstellung konzentrieren sich die *Endergebnisse* der vielgestaltigen Diskussionen, die geführt worden sind, und geben nun erst Übersicht und Klarheit über die Bestrebungen auf den genannten Gebieten.

× Der **Ankauf des alten Berliner Opernhauses durch die Stadt** ist nun so gut wie beschlossene Sache. Die Verhandlungen haben dahin geführt, daß der Fiskus das Bauwerk für $4^1/_2$ Millionen Mark (also zu wesentlich günstigeren Bedingungen, als sie das frühere Angebot enthielt) der Gemeinde Berlin überläßt, die das Knobelsdorffsche Opernhaus von 1743 zu einem städtischen Repräsentationsgebäude umgestalten wird. Stadtbaurat Ludwig Hoffmann hat bereits die ersten Entwürfe für diesen Umbau fertiggestellt, der hauptsächlich darauf ausgehen wird, dem friederizianischen »Apollotempel« seine ursprüngliche Gestalt wiederzugeben. Da das Opernhaus gerade hundert Jahre nach seiner Einweihung, im Jahre 1843, von einer schweren Feuerbrunst, die den Bau in vielen Teilen fast bis auf die Grundmauern zerstörte, heimgesucht und dann von Carl Ferdinand Langhans d. J., dem Sohne von Carl Gotthard Langhans (dem Erbauer des Brandenburger Tores), wiederhergestellt wurde, ist jene anfängliche Gestaltung nur an wenigen Stellen intakt erhalten geblieben. Hoffmann will, mit Zuhilfenahme alter Kupferstiche nach dem Äußern und Innern des schönen Bauwerks aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, nach Möglichkeit auf Knobelsdorff zurückgehen. Das also restaurierte Gebäude soll dann in späteren Jahren — natürlich erst nach Vollendung der neuen königlichen Oper auf dem Krollschen Terrain im Tiergarten — der Stadt als würdiges Empfangshaus dienen, zugleich aber auch für künstlerische, wissenschaftliche und gesellschaftliche Veranstaltungen, für Kongresse usw. zur Verfügung stehen. Diese Erneuerung des alten Opernhauses durch Hoffmann werden die Berliner Kunstfreunde um so lebhafter herbeisehnen, als augenblicklich das schöne Bauwerk aus bühnentechnischen und Sicherheitsgründen in einer Weise »umgestaltet« wird, die einer völligen Zerstörung seiner bisherigen Wirkung gleichkommt! Ganz abgesehen davon, daß dieser Umbau fast eine Million

Mark kostet und in ein paar Jahren wieder vernichtet werden muß, so daß also eine stattliche Summe nahezu umsonst ausgegeben wird, muß man gegen diese Art, mit einer historischen Architektur von höchstem Werte umzugehen, lebhaften Protest einlegen. Man traut seinen Augen nicht, wenn man sieht, wie zurzeit an der südlichen Partie des Opernhauses breite Anbauten vorspringen, während sich aus der Mitte des Hauses geradezu ein kleiner Wolkenkratzer erhebt, der einen ungeheuerlichen Eindruck macht. Eben darin liegt ja die Schönheit des Opernplatzes und seiner Umgebung, daß alle Baulichkeiten ringsum mit feinem Verständnis in der Höhe zueinander abgestimmt sind. Es ist bewundernswert, wie die Berliner Architekten des 18. Jahrhunderts das Höhenmaß, das zuerst im Zeughause gegeben war, beibehielten. Um diese Harmonie nicht zu gefährden, hat man ja auch schließlich, den Einsprüchen der Kunstfreunde folgend, den Plan aufgegeben, das große neue Opernhaus an den Linden zu erbauen. Aber auch die jetzige »provisorische Zerstörung« des herrlichen alten Stadtbildes fordert lauten Widerspruch heraus. Um so mehr, als man gegenüber beim **Umbau der alten Königlichen Bibliothek** für die Zwecke der Universität unbegreiflicherweise den gleichen Fehler begangen hat! Auch hier ist das Dach viel zu sehr erhöht worden, so daß die alte Giebeldekoration des friedericianischen Bauwerks völlig sinnlos geworden ist. Es ist höchst bedauerlich, daß man in einer Zeit, die endlich die Notwendigkeit der Erhaltung alter Baudenkmäler erkannt hat, in Berlin immer wieder auf solche schlimmen Geschmacksfehler hinweisen muß. Im übrigen ist der innere Umbau der alten Bibliothek jetzt nahezu beendet. An Stelle des früheren langen Ganges, der im Erdgeschoß rechts zur Bücherausgabestelle, links zum Katalog führte, ist eine breite Vorhalle getreten, deren Fußboden mit weißen Steinplatten belegt ist. Zu beiden Seiten dieses Vestibüls sind jetzt Kleiderablagen angelegt. Ferner befinden sich im Erdgeschoß die Portierloge, ein Professoren-Sprechzimmer und zwei Auditorien und Seminare. Einen großen Teil des ersten Stockwerks, zu dem breite Freitreppen hinaufführen, nimmt die umfangreiche neue Aula ein, die 1600 Personen aufnehmen kann. Hier eben hat man die Decke, die dem Raum Oberlicht zuführt, so ungebührlich hoch hinaufgerückt. Rechts und links von der Aula gliedern sich dann sieben Räume an, die für Seminarien verwendet werden sollen. Das zweite Stockwerk endlich umfaßt die Empore der Aula und wiederum je zwei Hörsäle und Seminarräume. Ende September soll alles fix und fertig sein.

Die **Kapelle des hl. Karl Borromäus und das italienische Waisenhaus,** zwei der schönsten Barockbauten Prags, sollen jetzt niedergerissen werden. Beide Gebäude stammen aus dem Jahre 1617. Die Zentralkommission zur Erhaltung der historischen Denkmale hat entschieden gegen den Plan Stellung genommen. Handelt es sich doch um kunstgeschichtlich überaus wertvolle Bauten mit sehr beachtenswerten Stuckarbeiten. Außerdem würde durch die Demolierung das Bild des schönen Platzes auf der Kleinseite vollkommen zerstört werden.

Heimatschutz in Eger. Zum Schutze der alten Stadt Wallensteins, die sich in ihren inneren Teilen in großem Umfange das alte Gepräge bewahrt hat und eine Anzahl malerischer Stadtansichten besitzt, aber in letzter Zeit durch wenig glückliche Neubauten geschädigt worden ist, hat jetzt der dortige Gemeindeausschuß Maßregeln getroffen. Die neuen Vorschriften betonen mit aller Schärfe den Standpunkt, daß das alte Gesamtbild bis in alle Einzelheiten gewahrt bleibe und Um- und Neubauten sich dem historischen Charakter anzupassen hätten. Ferner soll an das Arbeitsministerium eine Eingabe gerichtet werden, daß mit aller Beschleunigung eine Gesetzesvorlage dem Reichsrat vorgelegt werde, die den gesetzlichen Vorschriften zur Erhaltung des historischen Charakters der Bauten in den Städten und auf dem Lande, wie sie in Deutschland bestehen, entspricht.

Die Krypta der Guildhall, des Londoner Rathauses wurde nach vollendeten Ausbesserungen, Wiederherstellungen und Aufräumungsarbeiten zur Besichtigung für das Publikum freigegeben. Der von gekuppelten Säulen aus Purbeck-Marmor getragene Raum wird als der einzige Überrest des 1411 entstandenen und 1666 durch Brand vernichteten Baues betrachtet. Das Alter der Krypta bleibt jedoch vorderhand zweifelhaft und scheint viel weiter zurückzuliegen, als man bisher annahm, da bei dem Bloßlegen des Mauerwerks normannische Überreste, so namentlich Fenster, Bögen und Treppenmaterial zum Vorschein kamen. Aller Wahrscheinlichkeit hat demnach an dieser Stelle Londons bereits früher eine Baulichkeit gestanden. Der Raum mißt 77×46 Fuß, ist 13 Fuß hoch und dehnt sich so ziemlich in gleichem Verhältnis aus wie der über ihm befindliche Saal. Es besteht eine natürliche Teilung in eine Ost- und Westkrypta. Jene ist im Stil die architektonisch schönere und gefälliger ausgestaltet. Korrespondierend mit dem Obergeschoß, besitzt dieselbe Kassettierungen. Die westliche Krypta, die während des großen Brandes zum Teil zusammengesunken war, wurde als Vorratskammer benutzt. Der östliche unterirdische Raum soll nunmehr zur Vergrößerung des städtischen Museums mit herangezogen werden, um die in letzterer Zeit entdeckten Fragmente, Reliquien und Funde alt-römischen Ursprungs daselbst aufzustellen. Im Jahre 1911 wird die Feier des 500jährigen Bestehens der »Guildhall« stattfinden. *O. v. Schleinitz.*

DENKMÄLER

Für **Klaus Groth** wird in Kiel, wo er wohnte und starb, ein **Denkmal** errichtet werden. Es wird, der »Kölnischen Zeitung« zufolge, in einem Monumentalbrunnen bestehen, dessen Mittelpunkt das Standbild des Dichters bildet. Ein schleswig-holsteinischer Künstler, Heinrich Mißfeldt (Friedenau) ist mit der Ausführung beauftragt worden. Die erforderlichen Geldmittel, 45000 Mark, sind bereits vorhanden.

× Ein **Denkmal für Wilhelm Raabe** wurde kürzlich errichtet. Die unter dem Namen »Brüder vom Großen Sohle« vereinigten Freunde der Raabeschen Poesie stellten unweit **Eschershausen,** des im Weserberglande gelegenen Heimatsortes des Dichters, einen ca. hundert Zentner schweren erratischen Block auf, dem das durch den Braunschweiger Bildhauer E. Müller geschaffene Reliefporträt Raabes eingefügt wurde. Das schöne Denkmal steht gegenüber einem schon vor einigen Jahren errichteten eisernen Aussichtsturm, der gleichfalls des Dichters Namen trägt, auf einer der höchsten Erhebungen im Hils.

Dresden. Am Eingange zum Ratskeller des neuen Rathauses wurde eine Bronzegruppe von Professor **Georg Wrba** aufgestellt, die in doppelter Lebensgröße auf einem zu Boden gesunkenen Esel einen Dionysos zeigt, der eine Traube und eine Trinkschale in Händen hält, eine prächtige, humorvolle Figur.

Ein **Abraham a St. Clara-Denkmal** ist in Kreenheimstetten, dem Geburtsorte des bekannten Kanzelredners, enthüllt worden. Das Denkmal, eine bedeutende Schöpfung des Bildhauers Franz Marmon (Sigmaringen), hat eine

Höhe von vier Metern, die sich auf Statue und Sockel gleichmäßig verteilen.

FUNDE

× Mitten im belebtesten Viertel **Berlins** ist soeben ein bisher unbeachtet gebliebenes **historisches Bauwerk entdeckt** worden. Im Garten des Hauses Leipzigerstraße 33, das demnächst abgebrochen werden soll, befindet sich dies kleine altberliner Denkmal: ein Pavillon, der vom Inhaber eines dort befindlichen Weinrestaurants seit langen Jahren im Sommer als Büfett benutzt wurde. Jetzt haben ihn Vertreter des Märkischen Museums besichtigt und dabei festgestellt, daß es sich um den Gartenpavillon eines sehr alten Hauses handelt, das aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts stammen muß. Er ist in üppigstem Barockstil gehalten. Die Fassade zeigt reiche Ornamentierung: über einer eingestürzten Bogenbrücke speit ein Delphin seine Wasser in ein muschelförmiges Becken, und auf dem geschwungenen Dachgesims thronen Putten, die an die ältesten Teile des Schlößchens Monbijou (1706) erinnern. Das Bauwerk selbst scheint französischen Ursprungs: sicher stammt es von einem der zahlreichen ausländischen Dekorateure, die unter dem ersten preußischen Könige in Berlin tätig waren und namentlich bei der Ausschmückung der neuen Häuser in der eben begründeten Friedrichstadt mitwirkten.

× Über das kürzlich in Kassel **neuentdeckte Bildnis des jungen Schiller** macht jetzt Dr. Max Rubensohn in der »Voss. Ztg.« (Nr. 385) nähere Mitteilungen. Es handelt sich dabei um das seit Jahrzehnten verschwundene, jetzt wieder aufgefundene Original einer unzureichenden Kopie, die in der Kasseler Gemäldegalerie hängt. Das Bild selbst hatte vor einigen Jahrzehnten ein Kasseler Arzt, Geheimrat Dr. Schmidt, in der Wohnung eines Patienten entdeckt und erworben, nachdem er sowohl wie der damalige Galeriedirektor Dr. Eisenmann und mehrere befreundete Künstler sich überzeugt hatten, daß man hier ein Porträt des jungen Friedrich Schiller vor sich habe, als dessen Schöpfer, wie man glaubte, nur der 1789 in Kassel verstorbene Joh. Heinrich Tischbein in Betracht käme. Das Bild verschwand dann völlig aus dem Gesichtskreis, und 1904 wurde die erwähnte Kopie dem Museumsdirektor mit der Versicherung angeboten, das Original sei von dem 1891 verstorbenen Dr. Schmidt nach England verkauft worden und diese Kopie, die aus seinem Nachlaß stamme, habe er selbst vorher anfertigen lassen. Nun hat Rubensohn das Schillerporträt, das in Wahrheit niemals aus Kassel herausgekommen ist, beim Schwiegersohn Dr. Schmidts, Rechnungsrat Bode, gefunden. Er gibt eine genaue Beschreibung des interessanten Stückes und stellt dabei zunächst fest, daß es nicht von Tischbein, sondern nach der deutlich lesbaren Signatur offenbar von *Jakob Friedrich Weckerlen* (auch Weckerlin) stammt, einem angesehenen Stuttgarter Porträtmaler, der aber als er Schiller konterfeite, noch Zögling der Kunstabteilung resp. der »Fakultät der freien Künste« der hohen Karlsschule war, in die er als Elfjähriger im Jahre 1772, also ein Jahr vor Schiller, eingetreten war, und die er erst 1785 verlassen hat (Weckerlen starb 1815 in Stuttgart). Durch die beispiellose Wirkung der Aufführung der »Räuber« in Mannheim war Schiller zu Anfang der achtziger Jahre nicht nur der berühmteste Karlsschüler geworden, sondern auch einer der meist Gemalten in Stuttgart. Selbst auf einer im Auftrage des Herzogs von der Hochschule herausgegebenen und von ihr für 24 Kreuzer verkauften Radierung aus dem Beginn des Jahres 1782 ist, wie gleichfalls erst kürzlich festgestellt wurde, unter den Zuschauern, die der auf dem Blatte dargestellten Feierlichkeit beiwohnen, der junge Schiller in hoher stolzer Haltung vor allen Übrigen ausgezeichnet, so daß man zu dem Schlusse kommt, daß auch Karl Eugen selbst auf den berühmten Karlsschüler damals noch stolz war. Auch Nicolas Guibel, der aus Lunéville berufene eigentliche Leiter des Kunstunterrichts an der Hochschule und der Hauptlehrer in der Malerei, hat ein Schillerporträt geschaffen (in stark melancholischer Auffassung) und dadurch wohl wieder einige seiner Schüler veranlaßt, sich denselben dankbaren Vorwurf zu wählen. So entstand das Weckerlinsche Porträt, zu dem Schiller dem ihm von der Akademie her bekannten Künstler (der später auch Schillers Freund, den Komponisten Zumsteeg, malte) wahrscheinlich in dem engen Parterrezimmer am Kleinen Graben gesessen hat. Weckerlin gibt das junge Stuttgarter Genie ganz so wieder, wie es, nach den Berichten seiner Freunde Streicher und Scharfenstein, damals seine Besucher empfing: im größten Negligé, die rötlichen Haare kunstlos zurückgelegt, der lange, blendendweiße Hals entblößt. In der Nachbildung der schönen, breitgewölbten Stirn, der tiefliegenden graublauen Augen, der in hohem Bogen geschwungenen Brauen, der ein wenig geröteten Augenlider, der kühn vorspringenden Nase, der dünnen Lippen, von denen die untere hervorragt, des langen Halses und des stark hervortretenden Kehlkopfes ist das Porträt außerordentlich naturwahr und charakteristisch. Über das Schicksal des Bildes, das im Zwickel oben rechts die jetzt allerdings nur noch schwer erkennbaren Initialen F. S. trägt, stellt Rubensohn eine recht einleuchtende Hypothese auf. Er meint, es habe zunächst, wie zahllose andere ähnliche Arbeiten, als eins der Probestücke der Zöglinge im Malerzimmer der Akademie gehangen und sei dann bei einem Besuche Kasseler Fürstlichkeiten diesen vom Herzog Karl Eugen als Geschenk überlassen worden — vermutlich (denn diese Schenkung muß doch wohl vor dem Bekanntwerden von Schillers Flucht erfolgt sein) in eben jenen Septembertagen 1782, in denen der junge Dichter sich zum Verlassen Stuttgarts entschloß; denn gerade damals waren, gelegentlich hohen russischen Besuchs, auch die meisten benachbarten deutschen Fürsten zu den Festlichkeiten nach Stuttgart geeilt, darunter auch zwei Prinzen von Hessen-Kassel. In Kassel ist dann wohl, wie eine beschädigte Stelle beweist, das Werk bei einem Brande von Jérômes Residenzschloß 1811 in die Hände eines Hofbeamten gelangt, dessen Nachkomme eben jener Patient Dr. Schmidts war. Das Bild scheint nach allem, was man von sachkundiger Seite darüber hört, zu den allerbesten und lebendigsten Porträts des jungen Schiller zu gehören.

AUSSTELLUNGEN

Der **Leipziger Kunstverein** tritt Mitte Oktober mit einer Veranstaltung in die Öffentlichkeit, die weit über Leipzig hinaus Aufsehen erregen wird. Es handelt sich um eine **Ausstellung ausgezeichneter französischer Bilder der Gegenwart und auch der Vergangenheit** bis ins 18. Jahrhundert hinein. Besonders der in Paris seit Jahren lebende Bildhauer Rechberg und Professor Dr. Vogel vom Leipziger Museum haben sich um das Zustandekommen der Ausstellung verdient gemacht. Die Eröffnung ist für Mitte Oktober mit besonderer Würde geplant. Diese Notiz soll für heute nur auf das Ereignis hinweisen.

× Die **Gedächtnisausstellungen der Berliner Akademie** für **Franz Skarbina** und **Josef M. Olbrich** sollen am 20. September eröffnet werden und bis in den November zugänglich sein. Zur Ehrung ihres verstorbenen Senators Skarbina bemüht sich die Akademie, einen möglichst um-

fassenden Überblick über das dreißigjährige Schaffen des Künstlers zu geben. Neben dem, was die öffentlichen Sammlungen, die Nationalgalerie und die auswärtigen Galerien, und was der Berliner Privatbesitz beizusteuern haben, wird man vor allem auch den gesamten Nachlaß Skarbinas vorfinden. Die Ehrung für Olbrich ist um so bemerkenswerter, als die Akademie den Künstler nicht zu ihren Mitgliedern zählte. Seine Bauschöpfungen vom Wiener Sezessionshause, seinem Jugendwerke, an bis zu dem Darmstädter »Dokument deutscher Kunst« von 1901, dem schönen Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe, dem Hochzeitsturm für den Herzog Ernst Ludwig und bis zu Olbrichs letztem Werk, dem Warenhausbau für Düsseldorf, werden im Bilde zur Stelle sein.

× Die **Neue Sezession** in Berlin veranstaltet vom 1. Oktober ab eine »**graphische Ausstellung**«, die in der üblich gewordenen Ausdehnung dieses Namens neben eigentlichen graphischen Arbeiten auch Pastelle, Aquarelle und Kleinplastik enthalten wird. Auch die von der Jury zurückgewiesenen Werke sollen, soweit ihre Urheber es wünschen, als besondere Gruppe ausgestellt werden.

Eine **Architektur-Ausstellung** im Orangeriegebäude in **Karlsruhe** beabsichtigt die »Vereinigung Karlsruher Architekten« anläßlich der Feier der silbernen Hochzeit des Großherzogspaares während des Septembers zu veranstalten.

+ **München.** Die für 1911 als »**Bayrische Gewerbeschau**« geplante große Ausstellung wird, wie das Direktorium mitteilt, auf das Jahr 1912 verschoben.

× Der Berliner **Kunstsalon Casper,** der kürzlich von der Behrenstraße nach der Potsdamerstr. 19 übergesiedelt ist (in das letzte dort noch erhaltene Landhaus aus der nachschinkelschen Zeit) hat jetzt eine hübsche kleine Ausstellung von **französischen Karikaturisten** veranstaltet. Man findet dabei einige ausgezeichnete Blätter von Caran d'Ache und mehrere hübsche Proben von der Kunst der jüngeren Pariser Karikaturisten-Generation, aus der besonders Abel Faivre hervorragt. Sehr lustig ist auch das witzige Blatt »Der Witwer« von Fau, ferner ein paar stilisierte Aquarellmalereien, ein wenig à la Somoff gehalten, von einem Künstler, der sich höchst gravitätisch Brunelleschi nennt, ein flottes Blatt von Misti und vor allem die an unsern Wilhelm Busch erinnernden launigen Kinderszenen von Poulbot. Allerdings befinden sich in der Kollektion auch Stücke geringeren Wertes. Die große Zeit der Karikatur, die in Deutschland eben erst begonnen hat, scheint in Paris vorüber zu sein. Von dem Übermut und der glänzenden Zeichenkunst der Alten hat der Nachwuchs sich nicht allzuviel bewahrt.

»**Alt-Stuttgart**« heißt eine Ausstellung alter Zeichnungen und Stiche, die vom Kupferstichkabinett in Stuttgart veranstaltet worden ist und die Entwickelung Stuttgarts zur Hauptstadt veranschaulichen soll. Ein von Dr. Erich Willrich verfaßter illustrierter Führer erläutert die Ausstellung und gibt u. a. die Anregung zur Ausschreibung eines Wettbewerbes mit dem Thema »Groß-Stuttgart«.

× Das **Hohenzollern-Museum** zu Berlin hat anläßlich des hundertsten Todestages der **Königin Luise** eine hübsche Sonderausstellung von Bildnissen der Königin und ihrer nächsten Anverwandten veranstaltet, die außerdem noch zahlreiche andere Erinnerungsstücke an die Mutter des ersten Kaisers enthält. Abermals wird uns bewiesen, wieviel Tüchtigkeit und gutes handwerksmäßiges Können die norddeutschen Porträtisten um 1800 besaßen. Namentlich die Bilder der Königin von Joh. Friedr. Aug. Tischbein (zwei verschiedene Fassungen vom Jahre 1796), von der Vigée le Brun, von Schröder und Böttner sind vortreffliche Arbeiten. Aber auch die kleineren Maler, die auftreten, haben Grazie und Geschick. Amüsant ist es zu vergleichen, zu welch grundverschiedenen Resultaten die einzelnen Porträtisten beim gleichen Thema gelangt sind; die Königin erscheint bald auf jugendliche Schlankheit, bald auf fürstliche Repräsentation, bald auf die modische rundliche Empirefülle hin stilisiert. Von den Porträts der Anverwandten ragt eins weit hervor: das Bild des Vaters der Königin, des Herzogs Karl von Mecklenburg-Strelitz, gemalt von Anton Zeller (1794; aus dem Besitz des Kaisers). Wie hier der eigentümlich längliche, spitzige Charakterkopf eines häßlichen, intelligenten Mannes aufgefaßt und wiedergegeben, wie die seltsame gelbliche Farbe des Antlitzes mit dem Weiß der Puderperücke, dem Blau der Uniform und dem Rot des Kragens kontrastiert ist, das zeugt von einer ungewöhnlichen Begabung. Eine größere Reihe von Miniaturen, Dosen und Kupferstichen kommt hinzu; unter den letzteren, zumeist Leihgaben des Berliner Kupferstichkabinetts, interessiert besonders der Stich von Nettling, der die Königin mit ihrer Schwester Prinzessin Friederike nach der von Hampe gezeichneten Marmorgruppe Schadows wiedergibt. Bei dieser Gelegenheit ist auch ein, soviel ich weiß bisher unbeachtetes, vorzügliches kleines Porträt Friedrich Wilhelms III. von Franz Krüger zum Vorschein gekommen, das Herrn Baurat K. F. Zöllner in Berlin gehört, eine fast miniaturhaft saubere, aber doch sehr malerisch angelegte Arbeit.

Permanente Ausstellung im Palazzo Pesaro. Bekanntlich hatte die Contessa Bevilacqua La Masa diesen mächtigsten Palast Venedigs der Stadt testamentarisch zu dem Zwecke vermacht, in demselben permanente Ausstellungen abzuhalten. — Leider war man in der Folge genötigt, diese schöne Absicht zu durchkreuzen, indem sich kein Lokal fand, in welchem die durch Ankäufe und Schenkungen entstandene Moderne Galerie, ein willkommenes jeweiliges Überbleibsel der Internationalen Ausstellungen, hätte untergebracht werden können. — So mußte denn die Permanente Ausstellung sich mit der Flucht der Mezzaninzimmer begnügen, während die Moderne Galerie die großen Räume des Hauptstockwerkes füllt. — Vor kurzem ist nun durch Initiative des rührigen Galeriedirektors Dr. Barbantini die Sommerausstellung der Permanenten eröffnet worden. Dieselbe kann nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Sie überrascht durch ihre Reichhaltigkeit und die Kühnheit einer Gruppe junger Maler, die sich »Futuristen« nennen und durch ihr starkes Talent verblüffen. An ihrer Spitze steht der originelle Boccioni, welcher stolz darauf ist, daß an seiner Wiege die Grazien nicht standen, und er ihnen, wo sie sich ihm nähern könnten, mit roher Hand Faustschläge versetzt. Sein außerordentliches Talent läßt verzeihen, daß er mit seinen Genossen in marktschreierischer Weise, angeführt durch einen gewissen Marinetti aus Mailand, seinem Programme stets untreu wird. Dieses Programm, sogar von der Theaterbühne aus verkündet, in tumultösen Sitzungen, besteht darin, aller alten Kunst jeder Gattung den tiefsten Haß entgegenzubringen, und mit allen Kräften nur Neues, noch nie Dagewesenes zu schaffen. Da es aber nichts Neues unter der Sonne gibt, und die Menschen nach wie vor mit zwei Beinen, zwei Armen und einer Nase geschaffen werden, so bleibt diesen knabenhaften Traditionsverächtern nichts übrig, als immer wieder, wider Willen, an das Dagewesene in Darstellung und Technik anzuknüpfen. Von den Genossen des talentvollen Boccioni läßt sich mit Böcklin nur sagen: »Nichts können ist noch

lange keine neue Richtung«. Boccioni entschädigt für das unhaltbare Programm durch einige ganz vortreffliche lebensgroße Studien ganzer Figuren, in überraschender, wenn auch furchtbar roher Charakteristik. — Ein eigentümlich zeichnerisches feines Talent ist Garbari, der in zarten Federzeichnungen in symbolisch krankhafter Weise interessiert, und ferner G. Boligato, ein fein empfindender, den Spuren alter Meister, wenn auch in jugendlicher Unsicherheit nachgehender Denker. Martina, der sich schon einen gewissen Namen gemacht, ist durch eine seltsam schön beleuchtete lebensgroße weibliche Aktstudie vertreten, Busetto durch ein männliches Porträt in ganzer Figur. — Eine große Anzahl talentverratender Malereien bedecken die Wände der mit reizenden Stuckdecken gezierten, in der ganzen Länge des Palastes sich hinziehenden kleinen Zimmer, an deren Ende sich ein Durchgang öffnet nach zwei größeren Sälen. In dem Durchgange begegnen wir den architektonischen Entwürfen eines ganz jungen Mannes: Brenno de Giudici. Voller eigentümlich feiner Poesie sind die Entwürfe für eine »Kirche in der Lagune«. Wenn nicht alles trügt, wird dieser junge Architekt noch von sich reden machen.

In den zwei folgenden größeren Sälen, vom Künstler selbst dekoriert und ausgestattet, hat F. Wolf-Ferrari 55 seiner Arbeiten, von der Direktion der Ausstellung aufgefordert, zu einem eigentümlich harmonischen Ganzen vereinigt. Die hiesigen Blätter teilen mit, wie Wolf-Ferrari, hier bisher fast unbekannt, noch nie ausgestellt habe und durch die Großzügigkeit seiner landschaftlichen Auffassung allen eine große Überraschung bereitet habe. Dieselbe Korrespondenz aus der Feder des Publizisten Damerini stellt ihn in die erste Reihe, wenn nicht an die Spitze der jüngern Malergeneration Venedigs. Seine Motive sind meist der Umgebung Bellunos entnommen, wo besonders der Bergsturz bei Mas in seinen gewaltigen Felsmassen reiche Gelegenheit bot, das Gespenstische dieser Riesenblöcke stilistisch zu verwerten. In kleineren Studien hat Wolf-Ferrari Szenerien aus der Lüneburger Heide mit Glück wiedergegeben. Es läßt sich kein größerer Kontrast denken, als derjenige zwischen dem, was Boccioni und Genossen wollen, und der Ruhe und Schönheit, auch im Kolorit, der Malereien dieses Wolf-Ferrari, deren Vorzüge zum großen Teile einem längeren Studienaufenthalte in München zuzuschreiben sind. Damerini fügt dann weiter hinzu, daß man Barbantini das Verdienst lassen müsse, durch diese Ausstellung darauf hingewiesen zu haben, welch großes Unrecht man begehe, alle hiesigen jüngeren Künstler von den großen Ausstellungen auszuschließen, und wie das, was er hier zusammengebracht habe, die Leiter der nächsten großen Ausstellung bestimmen dürfte, vielversprechende oder auch schon fertige jüngere Künstler nicht beiseite liegen zu lassen.

Die Ausstellung im Palazzo Pesaro erfreut sich zahlreichen Besuches und mehrfacher Ankäufe. Ihre Dauer ist zunächst auf zwei Monate festgesetzt. *A. Wolf.*

Jacob Smits, der brillante Meister von Moll, ist sowohl von der Royal Academy in Edinburg, als auch von der Union internationale des artistes et hommes de lettres in Paris aufgefordert worden, in deren Herbstsalons Kollektivausstellungen seiner Werke zu veranstalten, was auch geschehen wird. Ferner erscheint demnächst ein Album in nur 100 Auflagen von 20 unveröffentlichten Radierungen des Meisters, zu welchem Georges Eekhoud eine Vorrede schreiben wird. An der Spitze der Subskribenten stehen bereits der König, die Königin, das Museum von Bremen, Staatsminister Beernaert, Dr. Pauli, Baron van Eetvelde und viele andere hohe Gönner des interessanten Künstlers. *A. R.*

× Im **Berliner Künstlerhause** findet gegenwärtig, anläßlich des bevorstehenden hundertsten Geburtstages des plattdeutschen Dichters (7. November) eine **Fritz Reuter-Ausstellung** statt, die neben zahlreichen Abbildungen, Porträts, Manuskripten, Briefen, Dokumenten und Reliquien aller Art vor allem auch die **zeichnerischen und malerischen Versuche Reuters selbst** fast vollständig vorführt. Der Veranstalter der Ausstellung, Prof. Dr. Karl Theodor Gaedertz, hat mit großer Findigkeit eine lange Reihe von solchen »Werken« des berühmten Humoristen zusammengebracht, die ein ursprüngliches, durch Unterricht irgend welcher Art weder gefördertes noch verdorbenes Talent erkennen lassen. Die Lust zu zeichnen war Reuter angeboren. Das beweisen die ältesten Proben: ein Bleistift-Selbstporträt des Gymnasiasten, die flott hingesetzten, gewiß recht charakteristischen Bildnisskizzen seines Lieblingslehrers Gesellius und des Superintendenten Floerke, sowie drei Kreidezeichnungen von seiner Hand, Kopien nach Vorlagen. Höchst naiv sind die Porträts zweier »Flammen«, einer unbekannten Schönen und der Tochter des Parchimer Bürgermeisters Wüsthoff; beides sittsame Biedermeier-Jungfräulein mit eigentümlich gewundenen »Schwanenhälsen«. Reiche Ausbeute ergeben dann die schweren Jahre der »Festungstid«, in denen sich Reuter durch seine künstlerische wie durch seine poetische Begabung über das Trübselige seiner Lage hinwegzutrösten suchte. Im Ranzen des Verhafteten (1833) wird neben den »kompromittierenden« Schriftstücken, die ihn vor Gericht bringen, wieder ein Selbstporträt gefunden. In der Stadtvogtei wie in der Hausvogtei zu Berlin wird fleißig gezeichnet; Dezember 1833 stellt der Gefangene den devoten Antrag, seinem Vater gewohnheitsmäßig zu Weihnachten eine Probe seines Talentes schicken zu dürfen, und der Polizeipräsident bestimmt: »Dem Studenten Reuter ist ein großes, hinlänglich bezeichnetes Blatt Papier, Lineal, Bleistift oder schwarze Kreide zu verabreichen«. Die Porträtversuche, die jetzt erscheinen, zeigen deutlich einen Fortschritt, so die Karikaturen des verhaßten Inquisitoriats-Direktors Dambach (als Krähe, Fuchs und Mephisto), so die Aquarellbildnisse seiner Mitdulder in Magdeburg: des »Kaptain« (Albert Schultze), des »Kopernikus« (Wilhelm Vogler), des »Franzos« (Johannes Guittienne) usw. Einiges darunter ist recht ansprechend und erinnert etwa an Bilder der Hamburger Primitiven. Noch besser sind die Aquarellköpfe, die er in Graudenz und auf der kleinen Heimatsveste Dömitz an der Elbe malt, wohin er 1838, von Preußen an Mecklenburg ausgeliefert, eskortiert wurde; vor allem die Porträts des Kommandanten Oberstleutnant v. Bülow, seiner Gattin und seiner Kinder: »en ganzes Nest vull Döchter, ein' ümmer schöner as de anner«. Aus der »Stromtid« reihen sich dann allerlei andere Blätter an, Einzelköpfe, Figuren und ganze Gruppen, immer abwechselnd Harmlos-Dilettantisches mit besser gelungenen Stücken, denen künstlerische Qualitäten nicht ganz fehlen, namentlich aber fidele Karikaturen, in denen Reuters Begabung am unmittelbarsten spricht. Auffallend ist hier eine unverkennbare Verwandtschaft seines Strichs mit dem des Niedersachsen Wilhelm Busch — zu dem auch andere Fäden von Reuter hinüberführen. Blätter, wie die Landpartie des Pastors Augustin zu Rittermannshagen bei Damzin mit seiner Familie auf dem Leiterwagen, wie der »Kuhhirt Lesten und sein Spitz«, sind ganz famose zeichnerische Äußerungen guter Laune. Noch höher steht die Karikatur eines Contre tanzenden Paares, die fast in die Gegend von Gavarni oder Daumier weist. Treptow an der Tollense und Neubrandenburg sind die letzten Stationen von Reuters künstlerischen Versuchen. In dem Augenblick, da ihm schriftstellerische Erfolge zu blühen beginnen

und er sich mit Feuereifer in die poetische Arbeit stürzt, hören die Zeichnungen mit einem Schlage völlig auf. — Übrigens bringt die Reuter-Ausstellung auch noch von einem andern Schriftsteller lebhaft interessierende Jugendblätter: von Ludwig Pietsch aus seiner Zeichner- und Illustratorenzeit, ganz vortreffliche Studien aus Siedenbollentin und Neubrandenburg.

Jacob Alberts und das Flensburger Kunstgewerbemuseum. Anläßlich seines 50. Geburtstages hat der Verein für Kunst und Kunstgewerbe in Flensburg — im Kunstgewerbemuseum der Fjördenstadt — eine Kollektivausstellung des bekannten Halligmalers Prof. Jacob Alberts veranstaltet. Ein von Dr. Ernst Sauermann, dem derzeitigen Museumsdirektor, hergestellter reich illustrierter Katalog, dem eine an Alberts gerichtete festliche Ansprache der Dichterin Stine Andresen vorangestellt ist, gibt auch dem, der die Flensburger Ausstellung zu besuchen keine Gelegenheit findet, Auskunft über das uns vorliegende Lebenswerk des Künstlers. Eines Künstlers, der eng an die heimatliche Scholle gebunden, nicht ermüdet, die Welt seiner nächsten Umgebung zu schildern und der bei einem Verfahren, das jeden echten Künstler ehrt, allmählich in das Geheimnis dringt, das schließlich jede Offenbarung der Kunst von der nackten Wirklichkeit trennen wird.

Alberts' spröde Erstlingsgaben ließen diese Entwicklung nicht mit Gewißheit voraussehen. Erst nach seiner Rückkehr aus der Lehre (Dagnan Bouveret-Paris will er die stärksten Anregungen danken) in die holsteinische Heimat wächst ihm die Kraft des Talentes aus der Berührung mit der mütterlichen Erde. Mehr noch als das Talent wird ihm der Charakter Stütze in seiner Kunstbetätigung. Was man in den 124 Werken der Flensburger Ausstellung schätzen muß, beruht weder in Raffinements der malerischen Kultur, worin ihn viele unserer lebenden deutschen Künstler übertreffen werden, noch in der liebevollen Zeichnung (zu der sich Alberts nach dem Vorbilde der niederländischen Meister durchringt). Was uns bei den Bildern Alberts' anzieht, ist der naiv ehrliche Zug, der seinen Arbeiten etwas vom Wesen des Schaffenden verleiht. Hier haben wir den sympathischen Fall, daß abseits aller Modeströmungen ein »ganzer Kerl« einzig den eigenen Trieben gehorcht. Wie Leistikow die ernste Schönheit märkischer Landschaft entdeckte, so ähnlich enthüllt uns Alberts den Reiz der blühenden Heiden auf den Halligen, zeigt uns Leute und die Interieurs seiner Heimat, so daß wir ordentlich den Zwang spüren, ihm zu folgen. Daß man den Künstler in Flensburg als den »Sohn seiner Heimat« zu ehren suchte, wird durch den starken Besuch der Ausstellung von allen Seiten dankbar anerkannt.

Der Besuch der Alberts-Ausstellung wird dem Fremden noch eine zweite größere Überraschung bringen. Es ist das das Flensburger Kunstgewerbemuseum, in dessen Parterreräumen die Bilder Alberts' untergebracht worden sind, ein Museum, wie man es in der stillen Provinzstadt nicht zu finden erwartet. Der stattliche, hoch gelegene Bau mit wundervollen Ausblicken auf die Flensburger Umgebung ist vor zirka sieben Jahren aufgeführt worden. Die Bestrebungen seines Gründers, des verstorbenen Direktors Heinrich Sauermann, *der Heimatkunst* ein vornehmes Asyl zu bereiten, hat sein Sohn Dr. Ernst Sauermann weitergeführt. In den 35 Räumen des Hauses war es möglich, z. B. eine Darstellung der Wohnkunst zu erzielen, wie sie uns in den charakteristischsten Beispielen durch die holsteinischen Küstenbewohner, durch Friesen und Bewohner der Nordseeinseln, erhalten geblieben ist. Neben 12 abgeschlossenen Räumen, die uns zeigen, wie die Heimstätten dieses Seefahrervolkes aussehen, wie die Einrichtung der Dielen und Putzstuben (Pesel) mit fremdländischen Einschlägen, oft nach holländischen und skandinavischen Vorbildern, bewerkstelligt worden ist, findet die Darstellung des heimatlichen Kunstgewerbes, der Hausfleißarbeiten genügend Raum, um Geschichte und Kultur unserer nördlichsten Provinzen zu illustrieren. Es ist nicht immer die Seltenheit oder der Wert, der die ausgestellten Objekte sehenswert macht, weit mehr ist es die treffliche Organisation, die das Ganze auszeichnet, so daß man das Flensburger Museum als eines der wenigen zitieren darf, die dem Zwecke entsprechen und wirklich Stil haben.

Ein trefflicher Katalog, vom Gründer des Museums herstammend, unterstützt den Besucher in sachlich belehrender Kürze. *Alfred Mayer.*

SAMMLUNGEN

Von der Dresdner Galerie. Der neue Direktor der Dresdner Galerie Dr. Posse macht gegenwärtig einen Versuch zu einer neuen Anordnung des Rembrandtsaales. Bekanntlich sind die großen Säle im Semperschen Museum sehr hoch, so daß man genötigt ist, auch große Bilder in zwei Reihen übereinander zu hängen, wenn die Wände nicht leer aussehen sollen. Woermann wollte an den Semperschen Sälen nichts ändern, sondern versuchte es mit seinem guten Geschmack, die Anordnung der Gemälde den gegebenen Wandflächen anzupassen. So machten die Säle im ganzen stets einen guten Eindruck; eines oder das andere Gemälde würde aber wohl noch besser wirken, wenn man die Rücksicht auf Semper fallen ließe. In dieser Richtung bewegt sich der Versuch von Posse. Er verringert durch geeignete Veränderungen die Höhe der Wände, ändert ihren Farbton, wird das Licht anders führen, die Bilder lockerer hängen usw. Glückt der Versuch, so wird Posse voraussichtlich auf diesem Wege weiter gehen. Schon jetzt zeigt sich, daß z. B. das berühmte Gemälde der Kupplerin von dem Delftschen Jan van der Meer, das augenblicklich allein auf einer Staffelei steht, in seiner prachtvollen farbigen Wirkung weit mehr zur Geltung kommt als bisher. Auch Rembrandts Ganymed und sein Opfer des Manoah werden voraussichtlich stark gewinnen. Jedenfalls ist das vorsichtige Vorgehen Posses bei seinen Neuerungen durchaus zu billigen. Wir dürfen deshalb seinem Walten als Galeriedirektor mit vollem Vertrauen folgen. *sm*

Mannheim. In erfreulichster Weise gelingt es dem neuen Direktor Dr. F. Wichert, das ihm unterstellte Museum, die Kunsthalle, auszubauen. Die Einrichtung eines graphischen Kabinetts wird soeben begonnen. — Der Bestand der Gemälde erfährt eine stattliche Bereicherung durch den Ankauf von sieben Meisterwerken: *Feuerbach*, Landschaft bei Torbole; *Thoma*, Ziegen am Gardasee; *Trübner*, zwei Tierstücke; *Géricault*, La charette; *Courbet*, Pferd im Walde. *W. F. St.*

Die **Umgestaltung der großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe** ist jetzt abgeschlossen worden, und die Sammlungen von Werken der alten und modernen Schulen bieten sich in dem neuen stattlichen Rahmen in wohlgelungener Anordnung dar. In dem angebauten neuen Flügel haben über dem Thoma-Museum die alten Meister ihren Platz erhalten, die Altdeutschen, Niederländer, Holländer, Franzosen, Spanier und Italiener. Der ältere Bau enthält nunmehr in neuer Anordnung einzig noch die Werke des 19. Jahrhunderts. Eine Reihe von Sälen wurden eingerichtet, die ganz dem Schaffen einzelner Meister gewidmet sind, so für Anselm Feuerbach, Ferdinand Keller, dann gemeinsam für Gustav Schönleber

und Hermann Baisch, für Karl Theodor Lessing und August Schirmer, endlich ein geschmackvolles Kabinett für Wilhelm Trübner. Dazwischen finden sich die Säle und Kabinette aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, der Biedermeierzeit, und diejenigen, die die Werke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts vereinigen. Auf zwei Korridoren sind Kopien und Bilder von besonderem Interesse für Baden vereinigt.

Einige prachtvolle **Silbermedaillons römischer Kaiser** konnten auf der großen Versteigerung der Sammlung des Konsuls Weber für das Berliner Münzkabinett erworben werden. Von den sechs Cimelien ist das älteste Stück vom Kaiser Domitianus zugleich das an Seltenheit und Schönheit hervorragendste. Dargestellt ist der feingeschnittene Kopf des Kaisers mit dem Lorbeerkranz auf der Vorderseite; der tückische Zug um den Mund und die Augen steht in Übereinstimmung mit dem Charakterbild dieses Fürsten. Auf der Rückseite erblicken wir Minerva, den Wurfspeer schwingend. Die andern Medaillons stellen nach dem Bericht von Dr. Regling die Kaiser Philippus, Gordianus III., Valerianus und Crispus, stets mit drei Göttinnen auf der Rückseite, dar, welche Wage und Füllhorn halten.

Die **Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums** haben zwei wertvolle Kunstwerke aus der Sammlung Vieweg-Tepelmann in Braunschweig als Überweisung erhalten. Es ist eine Majolikaschüssel aus Faenza, die um das Jahr 1500 entstanden ist, und eine Zinnkanne in Renaissanceform mit Reliefdarstellungen aus der Geschichte der Susanna, ein Werk des Lyoner Kunstgewerbes vom Ende des 16. Jahrhunderts. Exzellenz Dr. Bode schenkte dem Museum ein getriebenes und vergoldetes silbernes Ciborium aus Italien, das von 1788 datiert ist. Die Bibliothek des Museums erhielt als Geschenk vom Konsul Jacoby ein japanisches Prachtwerk über die Technik des Farbenholzschnittes.

STIFTUNGEN

Ein Vermächtnis für das Institut de France in Höhe von 200000 Franken hat der Maler Dulac hinterlassen. Ebenso vermachte er dem Museum Condé einige Werke von Murillo, Rousseau und Daubigny.

LITERATUR

Wilhelm Trübner, *Personalien und Prinzipien*. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Das vortreffliche kleine Buch hat sich rasch selbst so gut empfohlen, daß es eigentlich überhaupt keiner Einführung bedurft hätte. Der biographische Teil ist einerseits ein sehr wertvoller Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, andererseits ergänzt er die Vorstellung, die man von Trübner aus seinen Werken gewinnt; stark und gesund, so steht jeder Satz da. Der prinzipielle Teil bringt Abhandlungen und Aufsätze, von denen einige, wie »Die Verwirrung der Kunstbegriffe« und »Das Kunstverständnis von heute« seinerzeit viel besprochen worden sind. Besondere Beachtung verdient der weniger bekannte Aufsatz über das »Heidelberger Schloß«. Nach Inhalt und Ausdruck gehört das Buch zu dem Besten, was ein großer Künstler über sich und seine Kunst geschrieben hat.

F. R.

Ottokar Mascha, *Félicien Rops und sein Werk*. Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernis-mous, Kaltnadelblätter, Heliogravüren usw. XVI. 434 S. Mit 50 Abb. und 5 Tabellen. München, Albert Langen. 1910. Geb. M. 60.—

Seitdem Rops vor 11 Jahren gestorben ist, sind seine graphischen Blätter noch mehr gesucht, als sie es schon bei Lebzeiten des Künstlers waren. Bisher fehlte es an einem streng wissenschaftlichen Katalog seines Oeuvre für deutsche Leser. Eine solche Arbeit stellt Dr. Ottokar Maschas Werk dar. Sein Katalog will die von Ramiro nicht überflüssig machen, er mußte ja auch auf diese als Grundlage zurückgreifen, indessen ist zu berücksichtigen, daß seit dem Erscheinen der beiden Ramiroschen Bände (die übrigens längst im Buchhandel vergriffen sind) 15 Jahre vergangen sind, und daß sie also das Werk des Künstlers nicht bis zu seinem Lebensende enthalten konnten. Mascha war in der Lage, viele Blätter zu beschreiben, die Ramiro völlig unbekannt geblieben waren, und auch eine größere Anzahl von Irrtümern der Ramiro-Kataloge zu berichtigen. Den Hauptwert seines Werkes müssen wir darin sehen, daß er uns die wirklich echten Blätter von den zahlreichen unechten unterscheiden lehrt; denn Rops ist, wie auch Hermann Struck in seiner »Kunst des Radierens« bemerkt, sehr oft durch Nachdrucke mit nachgemachter Unterschrift gefälscht worden, ja es gibt wohl kaum einen modernen Graphiker, der von gewissenlosen Fälschern und Händlern durch Falsifikate so ausgebeutet wird, wie es bei Rops der Fall ist. Die Fälschungen sind mitunter sehr gut und deshalb um so schwerer von den Originalen zu unterscheiden, namentlich die Drucke von den sorgsam retuschierten Heliogravüreplatten, die auf gleichem Papier wie die Originale, oft sogar mit gleichem Wasserzeichen abgezogen sind, aber es gibt auch zahlreiche entsetzlich minderwertige, die die Kunst des großen Meisters bei vielen in ein falsches Licht rücken und oft die Veranlassung wurden, Rops als Pornographen zu betrachten, statt in ihm den ernsten und hochstehenden Künstler zu erkennen. Hier setzt das Maschasche Werk mit seiner präzisen Beschreibung aller der verschiedenen Zustände der Originale und seiner Charakterisierung wertloser Fälschungen sehr vorteilhaft ein.

Der Verfasser besitzt selber eine berühmte Ropssammlung (sie ist hervorgegangen aus den Kollektionen von Charlotte Wolter in Wien und Hans Grisebach in Berlin und wohl augenblicklich die größte überhaupt existierende ihrer Art), außerdem hat er alle öffentlichen Sammlungen durchgearbeitet, die die meisten echten Rops-Blätter besitzen, wie Amsterdam, Berlin, Brüssel, Dresden, Paris usw., ebenso mehrere sonst schwer zugängliche Privatsammlungen. Er wurde auch durch die Kinder des Künstlers, sowie durch Dr. Hans Winiwarter und durch Rops' langjährigen Freund Armand Rassenfosse bei seiner Arbeit unterstützt. In der Sammlung Rassenfosse befinden sich eine Anzahl wenig bekannter Gemälde von Rops. Eine Reproduktion der Kaltnadelradierung von Rassenfosse, das Porträt Rops' en face darstellend, schmückt den in jeder Weise vornehm ausgestatteten Band; ihm sind 50 Abbildungen auf besonderen Tafeln beigegeben, wovon 37 vorher noch niemals reproduziert worden waren. Sie zeigen das Schaffen des Künstlers in den einzelnen Perioden und charakterisieren seine verschiedenen Techniken. Diese Blätter sind wegen ihrer enormen Seltenheit heute zum Teil noch ganz unbekannt.

So wird das schöne Werk, das in nur 500 numerierten Exemplaren hergestellt ist, der großen Gemeinde der Ropssammler ein unentbehrlicher Ratgeber werden.

S.-B.

VERMISCHTES

Zwei monumentale Publikationen großen Stils werden im Herbste im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheinen. Das eine ist die Herausgabe des *vollständigen Ursula-Schreines von Memling* (also aller Bilder, die sich an dem Schreine befinden) sowie dreier

anderer Hauptwerke Memlings in Brügge, im ganzen 15 Tafeln, sämtlich in der genauen Größe der Originale, in Faksimile-Farbenlichtdruck ausgeführt. Dies Memlingwerk wird in drei Abteilungen (Oktober 1910, Januar 1911, August 1911) in 200 numerierten Exemplaren ausgegeben werden. Das ganze Werk kostet in der Subskription 360 Mark.

Die andere Unternehmung ist eine ebenfalls in der genauen Größe und Farbentreue der Originale in Farbenlichtdruck herausgegebene Nachbildung von *Adolph v. Menzels berühmtem Kinderalbum* in 25 Tafeln. Die kostbaren Gouachen, mit das Entzückendste, was Menzel geschaffen hat, besitzt die Berliner Nationalgalerie. Die Faksimileausgabe wird nur in 300 Exemplaren hergestellt, von denen ein Teil infolge einer kurzen Voranzeige schon subskribiert ist. Das Werk ruht in einer Ganzpergamentmappe in Royal-Folio, mit Seide ausgeschlagen, und kostet in der Subskription 250 Mark; es wird ausgegeben anfangs November, doch werden schon jetzt Subskriptionen auf das Memling-, wie auf das Menzel-Werk entgegengenommen.

⊙ Über die **Anbetung der Könige des Hugo van der Goes** in Monforte, um die das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum sich bemüht, und über die Geschichte der Entdeckung dieses hochbedeutenden Werkes macht Salomon Reinach im Augustheft der Gazette des Beaux-Arts einige interessante Angaben. Im Juli 1909 wurde ihm von einem Einwohner des an entlegener Stelle in Galicien gelegenen Ortes eine Photographie des Bildes übersandt, von der zugleich ein zweites Exemplar nach England an W. Armstrong ging. So wurde das Werk bekannt, und als man sich in Monforte des hohen Wertes der Altartafel bewußt geworden, tauchte auch bald der Plan der Veräußerung auf. In dem Wettstreit der Käufer blieb das Berliner Museum Sieger. Reinach gibt die Kaufsumme mit 1180000 Franken an und erzählt seinen Lesern zugleich eine pikante Geschichte von Gendarmen, die das Kirchenportal bewachten, als Herr Gretor, der Beauftragte Bodes, zusammen mit einem Herrn von der deutschen Botschaft in Madrid das Bild in Empfang nehmen wollte. Der Ablauf der Affäre steht noch immer im Zweifel. Die Rechtslage ist klar und spricht unzweideutig für die Gültigkeit des abgeschlossenen Kaufes, aber man versucht in Spanien mit allen Mitteln sich der Ausfuhr des Werkes zu widersetzen. Es wäre sehr zu bedauern, wenn es nicht gelingen sollte, das Bild, von dem die Gazette des Beaux-Arts eine übrigens nicht sehr gute Reproduktion bringt, für das Berliner Museum zu gewinnen.

London. Der Ankauf zweier Werke Rembrandts durch die Firma Agnew & Sons in Bond-Street, nachdem kurz zuvor das berühmte und auch hier an dieser Stelle erwähnte Bild des Meisters »Der polnische Reiter« ausgestellt worden war, bedeutet abermals ein Ereignis in der Kunstwelt! Nach jahrelangen Unterhandlungen mit der Herzogin von Broglie in Paris gelang es der genannten Firma, zwei Gemälde Rembrandts von hohem künstlerischen Wert, die sich in vorzüglicher Verfassung befinden, zu erwerben. Beide Arbeiten datieren aus einer der interessantesten Schaffensperiode des Meisters. Das eine Gemälde »Die Entführung der Europa« wird sicherlich allen Forschern und Freunden Rembrandtscher Kunst bekannt sein, wenn eventuell auch nur dem Namen nach. Es scheint als ein Pendant zu dem im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum aufbewahrten »Raub der Proserpina« vom Künstler entweder vielleicht nur gedacht, oder dereinst wirklich mit diesem in einer Hand vereinigt, zusammengehört zu haben. Beide Bilder besitzen annähernd dieselben Größenverhältnisse, und ihre Entstehung datiert aus dem Jahre 1632, eine beiläufig bemerkt hervorragende Epoche für die Herstellung ähnlicher oder verwandter Sujets. Es bedarf nur des Hinweises auf »Bathseba nach dem Bade« (Rennes), »Bathseba bei der Toilette« (Liechtenstein-Galerie in Wien), »Andromeda« (Haag), »Minerva« und »Der gute Samariter« in der Wallace-Sammlung Londons. »Die Entführung der Europa« ist auf Holz gemalt, die Farben sind schön, die Figuren reich und phantastisch gekleidet. Die Signatur »Rt. Van Ryn 1632« ist auf einem Stein angebracht. Das Werk stammt aus der Sammlung der Gräfin de Verrue und befand sich später im Besitz des Grafen von Morny. Registriert wurde dasselbe u. a. in Smith »Catalogue Raisonné«, ferner von Wurzbach, Michel und Adolf Rosenberg. In Dr. Bodes grundlegendem Werk über Rembrandt trägt es die Nummer 71. Das zweite Werk, ein etwa 1630 gemaltes Porträt, gleicht Rembrandts radiertem Selbstporträt so außerordentlich, daß man geneigt sein kann, anzunehmen, es stelle den Meister selbst oder seinen Bruder dar. *O. v. Schleinitz.*

× Eine **höhere Fachschule für Dekorationskunst,** begründet vom deutschen Verbande für das kaufmännische Unterrichtswesen in Braunschweig, vom deutschen Werkbunde in Dresden und dem Verbande Berliner Spezialgeschäfte, wird am 1. September eröffnet werden. Sie erblickt eine ihrer Hauptaufgaben darin, praktisch und künstlerisch gut ausgebildete Schaufensterdekorateure zu erziehen. Demgemäß ist auch die Feststellung des Lehrplans und die Auswahl der Lehrkräfte erfolgt. Während die praktischen Übungen für Anfänger unter der Assistenz von Dekorateuren, die bereits in großen Geschäften selbständig tätig waren, in einem eigens dazu eingerichteten Ladenlokal stattfinden werden, damit die Schüler die Möglichkeit haben, sich mit allen für ihren künftigen Beruf nötigen Handgriffen vertraut zu machen, bietet sich den Fortgeschrittenen dadurch Gelegenheit zur Verwertung der erworbenen Kenntnisse, daß eine Anzahl angesehener Spezialgeschäfte ihre Fenster in regelmäßiger Wiederholung durch die Fachschule dekorieren lassen will. Hand in Hand mit der praktischen Ausbildung erfolgt die des künstlerischen Geschmacks der Schüler. Leiterin der Schule ist Frau Else Oppler-Legband; außer ihr werden Unterricht erteilen die Kunstschriftsteller Dr. Max Osborn und Fritz Stahl (Stillehre), die Architekten Bernoulli und Thiersch (Grund- und Aufrißzeichnen), die Maler Lucian Bernhard und Julius Klinger (Schrift- und Plakatzeichnen) und Architekt Ernst Friedmann (praktische Stilübungen).

Die **Berliner Akademie der Künste** hat das für dieses Jahr ausgeschriebene **Hugo Reisinger-Stipendium** in Höhe von 1000 Mark dem Maler Joh. Schubert in Charlottenburg, einem Meisterschüler des Graphikers Prof. Karl Köpping, zuerkannt.

× Ein hübscher **Brief Moriz von Schwinds** wird in der »Österr. Rundschau« veröffentlicht, wo Otto Erich Deutsch in einem interessanten Aufsatz über das Verhältnis zwischen Schwind und Lenau handelt, die beide dem Wiener Schubertkreise angehörten und dadurch mancherlei Beziehungen zueinander pflegten. Dabei werden zwei bisher ungedruckte Briefe veröffentlicht. Der erste ist ein Empfehlungsbrief, den Lenau dem jungen Berthold Auerbach an Schwind nach Karlsruhe mitgab, der zweite ein Gratulationsbrief Schwinds an Lenau zu seiner Hochzeit — er sollte den Adressaten nicht mehr erreichen; denn schon bevor er eintraf, fuhr Lenau als gebrochener Mann mit Gustav Pfizer nach Winnenthal, in die Heilanstalt. Der Brief, datiert vom 17. Oktober 1844, hat folgenden Wortlaut: »Lieber Freund! Gegen meine Gewohnheit fühle ich mich gedrängt, Dir

nach glücklich überstandenen argen Zeiten meine Freude zu bezeigen und Dir alles mögliche Glück zu wünschen. Die erste Nachricht war allerdings geeignet, einen den Kopf verlieren zu machen. Ein Übel, das nicht genannt wird, erscheint dreimal so groß, und obgleich ich Deiner liebenswürdigen Braut die möglichsten Schwänke vormachte, war ich doch der Meinung, es sei wenigstens das Nervenfieber, wo nicht noch Schlimmeres. Item jetzt ist alles gut und wir wollen uns darüber freuen. Alte Herrn wie wir haben eben nachts auf dem Wasser im Oktober nichts mehr zu holen als Rheumata und dergleichen. Ich arbeite aus Leibeskräften an einem großen Transparent (12 Fuß breit, 16 hoch) für das Festmahl. Sehr würde ès mich freuen und viele mit mir, wenn Du schon da sein könntest. Ich meine, daß mir diesmal was Rechtes gelungen ist. Es ist immer ein Sporen, vor 3000 bis 4000 Leuten aufzutreten. Nimm jetzt alle Geduld zusammen, denn die Vorspiele einer Hochzeit sind, um an die Wand hinaufzulaufen. Du kannst aber überzeugt sein, daß alles total vergessen ist, wenn man in der Ordnung ist. Deine vortreffliche Braut scheint an meiner Frau (die dich bestens grüßt) Wohlgefallen zu finden und so hoffe ich, werden wir recht angenehm leben. Leb' wohl und freue Dich Deines Glückes und wiedergewonnener Gesundheit. Dein alter Freund Schwind«.

× Der **Bau der neuen Berliner »Großen Oper«**, den eine zur Begründung dieses bedeutenden Unternehmens zusammengetretene Aktien-Gesellschaft am Kurfürstendamm errichten will, stößt bei den Behörden dauernd auf Widerstand und Schwierigkeiten. Der Entwurf von Oskar Kaufmann, der durch die Jury mit dem ersten Preise ausgezeichnet und dann der Baupolizei vorgelegt worden ist, hat auch nach wesentlichen Abänderungen nicht die Genehmigung finden können. Man darf hoffen, daß die Leitung des geplanten Instituts im Verein mit dem Architekten noch weitere Abänderungen des Entwurfes vornehmen wird, damit das große Projekt doch noch Wirklichkeit werde.

David Bles war ein Maler des 19. Jahrhunderts und Namensvetter eines belgischen Landschafters des 15. Jahrhunderts, an dessen heute ein wenig vergessene Existenz durch ein Medaillon des Bildhauers J. de Haen erinnert wird. Letzteres wurde soeben der Königlichen Bibliothek in Brüssel zum Geschenk gemacht. David Bles hatte um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts eine gewisse Berühmtheit, die auch durch Verleihung vieler in- und ausländischer Dekorationen anerkannt worden war. Er hinterließ mehrere geschichtliche Bilder, so: »Rubens und der junge Teniers«, »Der Nachmittagsspaziergang Paul Dollers«, und so fort. Sein Ruf aber fußte namentlich auf Genrebildern humoristischen Inhalts, als deren bekannteste »Der Maskenball«, »Eine Gesellschaft von Musikfreunden«, »Der ungarische Mausefallenverkäufer« und andere noch genannt werden. Bles wurde in Holland geboren, bewohnte aber nach einander Paris, Brüssel, den Haag. 1863 trug er die Goldene Medaille des Pariser Salons davon. *A. R.*

FORSCHUNGEN

Zu Antonio Pisano. In der Kunstchronik vom 13. November 1908 ist über Biadegos Forschungen zur Biographie Pisanellos berichtet worden. Seither hat derselbe Gelehrte, ebenfalls in den Atti del R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti (Band LXVIII u. LXIX), mehrere Nachträge zu seinen ersten Studien veröffentlicht, die alle neue Bausteine bringen. Die wichtigsten Tatsachen, die sich durch die von Biadego neugefundenen Dokumente meist zivilrechtlicher Art ergeben, sind, daß der Künstler nicht, wie man zuerst hatte vermuten müssen, der Sohn eines Bartolomeo da Pisa war, der zwischen 1404—1409 starb (mit diesem war Pisanellos Mutter Isabetta erst in zweiter Ehe vermählt); vielmehr war sein Vater ein Puccio quondam Johannis de Cereto und war als Bürger zu Pisa wohnhaft. In einer späteren gütlichen Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn vom 8. Juli 1424, durch die Antonio sich das ziemlich namhafte väterliche Erbteil — 600 Dukaten in Gold — sicher stellen ließ, wird das Testament Puccios im Auszug wiederholt; daraus ergibt sich der oben mitgeteilte Name und die Tatsache, daß der berühmte Künstler zur Zeit der Abfassung des Testaments — 22. November 1395 — schon am Leben war, da der Vater ihn namentlich zum Haupterben einsetzt. Die Angabe in der Veroneser Anagrafe, der zufolge man das Jahr 1397 als Pisanellos Geburtsdatum ansehen mußte, ist also irrig, wie man ja erfahrungsmäßig weiß, daß man sich auf die Angaben in den Anagrafi nie ganz genau verlassen darf. Doch hat Biadego gewiß recht, wenn er annimmt, daß ein Irrtum darin nie sehr bedeutend sein, z. B. nicht ein Jahrzehnt umfassen kann. Wahrscheinlich, darf man hinzusetzen, war Antonio noch ein ganz kleines Kind, als sein Vater Testament machte. Nach Puccios Tod hatte Isabetta ihre zweite Ehe mit Bartolomeo da Pisa geschlossen, mit welchem sie in Verona, ihrem Geburtsort, lebte. Hier hat der Sohn nach seinem Geburtsort den Beinamen erhalten, unter dem er berühmt geworden ist: Pisanello. So und nicht Pisanus wird er in allen jetzt von Biadego publizierten Veroneser Urkunden genannt.

Aus diesen erhellt ferner, daß der Maler im Lauf des Jahres 1422 nicht in der Adoptivheimat, sondern in Mantua ansässig war; »habitator de presenti Mantue« wird er mehrfach genannt. Biadego hat weiter gefunden, daß er einen Teil des Jahres 1425 ebendort war und seitens des Hofes ein Gehalt bezog. Die Beziehungen des Künstlers zu Mantua, von denen wir wußten, haben also wesentlich früher begonnen, als man vermuten konnte. Genannt wird er in den Dokumenten »Magister Antonius Pisanellus pictor«.

Biadego schließt seinen letzten, den fünften Beitrag mit einem Resümee seiner Forschungen, die seine Vaterstadt Verona scheinbar ihres großen Sohnes berauben: geboren in Pisa, gestorben wahrscheinlich in Rom, ein Vierteljahrhundert in Mantua tätig, und an vielen andern Plätzen Italiens außerdem, was bleibt darnach für Verona? Nun, immerhin war er mütterlicherseits von dorther entstammt; er hat zweifellos die Jugend und damit die entscheidenden Lehrjahre in Verona zugebracht. Oberitalienisch — nicht etwa toskanisch — ist seine Kunst. Und die Mutterstadt hat endlich doch die Hauptwerke bewahrt, die er als Maler hinterlassen hat.

Man sieht, wie Biadegos Spürsinn immer mehr Licht über die in fast völligem Dunkel liegende Biographie Pisanellos verbreitet hat. Sehr wichtig wäre es, wenn es gelänge, auch den Termin zu präzisieren, wann der Maler in Venedig tätig gewesen ist. Jetzt, wo wir als terminus ante für sein Geburtsjahr das Jahr 1395 kennen, ist es wohl möglich, das Jahr 1422 als Grenze anzunehmen, welcher Pisanellos Arbeit im Palazzo Ducale vorauf ging. *G. Gr.*

⊙ Eine Folge von **vier Plaketten des Hans Peisser** veröffentlichte Habich in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (III, Heft 2). Peisser ist im ersten Quinquennium des 16. Jahrhunderts geboren, er erwarb 1526 als Bildhauer das Bürgerrecht in Nürnberg, 1559—61 war er für Herzog Barnim XI. von Pommern in der Oderburg bei Stettin tätig, von 1562 an in Diensten des Erzherzogs Ferdinand in Prag. Peisser war einer der vielseitigen

Künstler vom Schlage des Peter Flötner, war Bildhauer, Architekt, Innendekorateur, Mechaniker, Festungsingenieur, zudem auch theoretisch gebildet, 1543 plante er die Herausgabe eines umfassenden Werkes über Perspektive, worin architektonische Entwürfe und Vorlagen für Dekoration veröffentlicht werden sollten. Zu dem wenigen, was von der vielseitigen Tätigkeit Peissers erhalten ist, gehören die vier hier veröffentlichten Plaketten, von denen sich drei im Münchener Nationalmuseum befinden, die vierte in drei Exemplaren bekannt ist, in Berlin, Braunschweig und ehemals bei Paul Delaroche.

ENTGEGNUNG

auf Dr. J. Baums (Stuttgart) Besprechung von »Erich Grill, Jörg Syrlin d. Ä. und seine Schule (Studien z. d. Kunstgeschichte. Heft 121) Straßburg, Heitz 1910«. (Vgl. Kunstchronik 1909/10, Nr. 31, 1. Juli, Sp. 510-11).

Die an meiner Arbeit über Syrlin von Dr. J. Baum ausgeübte Kritik nötigt mich zu einer Erwiderung. Sie verurteilt meine »Forschungsmethode« in Sonderheit im Hinblick auf drei unwesentliche Anmerkungen, in denen ich auf einen Vortrag Dr. Baums beim Kunsthistorischen Kongreß Bezug nehme. Gerne spreche ich mein Bedauern aus, daß mir hierbei einige Irrtümer (vornehmlich über einen Weingartner Altar) unterlaufen sind. Ich glaubte über diesen Vortrag, der nicht publiziert war (und bis heute auch noch nicht veröffentlicht ist) so zuverlässig durch einen Kongreßteilnehmer unterrichtet zu sein, daß ich bona fide ausnahmsweise zu einigen Behauptungen Stellung nahm. Zu den diesbetreffenden Ausführungen B.s habe ich aber folgendes zu bemerken:

1. Wenn B. in seinem Münchener Vortrag die Auffassung Klemms, der »auf Grund des roten Buches des Klosters Lorch« Syrlin verschiedene Werke zuweist, ohne sie zu kritisieren, zitiert und die Arbeiten einzeln aufzählt, so mißt er dieser Zuschreibung doch eine »Bedeutung« bei, die ich nicht teile. Ganz mit Recht stellte ich daher einen »Gegensatz« zu B. fest.

2. Indem ich nachdrücklich hervorhob, daß mir das von B. erwähnte Urkundenmaterial noch nicht bekannt sei, stützte ich meine Untersuchung der Bellamonter Figuren allein auf ihre stilistische Bewertung. Danach bin ich noch jetzt der festen Überzeugung, daß die erwähnten Skulpturen mit Syrlin d. J. nichts zu tun haben. Meine darüber angestellten Betrachtungen (vgl. die Anmerkung auf S. 68-69) zitiert B. bei seiner »Blütenlese« nicht!!

In welcher Weise B. in seiner Besprechung meine *eigentliche Arbeit* abtut, dafür folgende Beispiele:

I. Meine Hypothese »Syrlin habe zwischen 1463 und 1467, während er in Konstanz das Gestühl für S. Peter geschaffen habe, sich gleichzeitig an Niklas von Leyens Meisterchorgestühl die Anregung für sein Ulmer Werk geholt«, sucht B. dadurch zu widerlegen, »daß Syrlin in der fraglichen Zeit (von 1464—1467) einen lebhaften Werkstattbetrieb in Ulm unterhalten habe, aus dem z. B. (!) der »1465« und mit dem Namen des Künstlers bezeichnete Schrank in Illerfeld hervorging«. Einen »*lebhaften*« Werkstattbetrieb, vier Jahre hindurch, deswegen anzunehmen, weil — ein Schrank in dieser langen Periode entstanden ist!! Vielleicht hat Rezensent, zur besseren Stütze seiner Behauptung, inzwischen noch einen zweiten Schrank aufgefunden? Oder was bedeutet sonst sein »z. B.«, da bisher aus der ganzen Zeit von 1458 bis 1467 kein weiteres beglaubigtes Werk des älteren Syrlin nachgewiesen wurde? Aber selbst wenn Syrlin einen gewissen Werkstattbetrieb in Ulm gehabt hätte, warum sollte er nicht in das nahe Konstanz gekommen sein und das Gestühl des berühmten Niklas kennen gelernt haben? Ich glaube durch meinen Hinweis eine begründete Vermutung über die bisher rätselhafte Herkunft des Syrlinschen Stiles gegeben zu haben. Zu meiner Freude erhalte ich von mehreren Seiten mir zustimmende Mitteilungen: das Rätsel sei damit gelöst. Andere werden entscheiden darüber, ob ich mit meiner Behauptung der Ähnlichkeit der Büste im Konstanzer Rosgartenmuseum mit der sogenannten Syrlinbüste am Ulmer Gestühl nicht recht habe.

II. Was hält B. eigentlich für einen »triftigen Grund«, da ihm die *in die Augen springende* stilistische Verwandtschaft der Salvatorstatue am Ulmer Dreisitz mit den von mir erwähnten Skulpturen Multschers als Beweis ihrer Herkunft aus dieser Werkstatt offenbar nicht zu genügen scheint?

III. Inwieweit B. berechtigt ist, meine Zuschreibung des Stadiongrabes an den jüngeren Sürlin als »nicht neu« zu bezeichnen, darüber mag ihn ein Vergleich der von Beck (Archiv für christl. Kunst, Jahrg. 1893, Nr. 4, S. 38) ausgesprochenen *Vermutung* mit dem von mir geführten stilkritischen *Nachweis* (S. 73 meiner Arbeit) belehren.

IV. Was das Antoniusrelief im Ulmer Gewerbemuseum anlangt, so müßte mir Rezensent zuerst eine ähnlich fein komponierte Gruppe des handwerksmäßig arbeitenden jüngeren Sürlin namhaft machen, ehe er meine Attribution an den älteren Meister kühn für »unmöglich« erklärt.

V. Was versteht B. unter »sehr überarbeitet«? Nimmt er etwa an, daß die Prophetenbüste der Frankfurter Sammlung, die deutlich Syrlinsches Gepräge trägt, von fremder Hand mit Meißel oder Schnitzmesser übergangen sei? Jedenfalls kann ein solcher Ausdruck doch nur irreführen, da der Formencharakter der Büste im wesentlichen nicht verändert ist, worüber ich mich nochmals informiert habe. — Mit der Ansicht: der Frankfurter S. Georg und die Weingartner Skulpturen seien Werke des älteren Syrlin, stehe ich nicht allein und warte in Ruhe ab, welche »Gründe« B. dagegen »an anderer Stelle« vorbringen wird.

VI. Was rechtfertigt Bs. Äußerung »über die Syrlinschule erfährt man garnichts«, da doch der ganze zweite Teil meiner Arbeit über »Die Syrlinschule unter Jörg Sürlin d. J.« handelt, die eben durch ihn, der wieder ins Handwerk zurücksinkt, repräsentiert wird? (vgl. S. 65 u. 83—84 meiner Abhandlung.) Mich mit B. über den Begriff »ästhetische Beurteilung« auseinanderzusetzen, dazu sehe ich keine Veranlassung. *Dr. ERICH GRILL.*

ERWIDERUNG

Dr. Grills Entgegnung nötigt den Referenten nunmehr den Beweis für Grills *Unkenntnis des Tatsachenmateriales* zu erbringen. Was die auf *Stilkritik* beruhenden Zuschreibungen bez. Abweisungen betrifft, so ist hier nur eine kurze Aufzählung möglich, eine genaue Begründung der abweichenden Ansicht des Referenten wird in dessen Werke über die Ulmer Plastik zu finden sein.

I. Unkenntnis der Tatsachen.

1. Der Salvator vom Ulmer Dreisitz ist nicht der Weltrichter, sondern der Christus der Auferstehung.
2. Der Reichsadler findet sich am Ulmer Gestühl auf *beiden* Seiten; die Berechtigung der Schlüsse, die der Verf. aus dem einmaligen Vorkommen zieht, ist daher immerhin zweifelhaft.
3. Die Büsten des Blaubeurer Gestühls sind so stark restauriert, daß sie als Ausgangspunkt für die Analyse des jüngeren Sürlin durchaus nicht in Betracht kommen können. Von dem Zustand der alten Köpfe hätte sich der Verf. in der Sakristei überzeugen können und müssen.

4. Der Verf. kennt den Ochsenhäuser Altar nicht.
5. Der Verf. kennt den Bingener Altar nicht.
6. Der Verf. sieht nicht, daß die Madonna auf dem Ennetacher Levitenstuhl Original ist.
7. Am Geislinger Gestühl befinden sich Schrifttafeln, nicht Spruchbänder.
8. Der Verf. kennt die Inschrift des Ochsenhäuser Gestühls nicht.
9. Der Verf. kennt die ältere Literatur nicht. Sonst wüßte er, daß die Stuttgarter Passionsaltäre aus Zwiefalten stammen und gut beglaubigte Werke Sürlins und Langeisens sind.
10. Der Verf. kennt auch die neuere Literatur nicht. Andernfalls hätte er auf Voeges Aufsatz in den Monatsheften 1909 Bezug nehmen müssen.
11. Der Verf. kennt endlich keines der zahlreichen Werke der Sürlinschule in Ulm, im Donautal und in Rottweil; er weiß, wie aus seiner Entgegnung hervorgeht, noch heute nicht, daß eine solche Schule besteht.

II. Anfechtbare Zuschreibungen.

12. Die Hypothese der Beziehung Syrlins d. Ä. zu Konstanz müßte zunächst genügend begründet werden, um einer Widerlegung wert zu sein.
13. Für die Zuweisung des Ulmer Christus an Multscher ist zwar eine Begründung versucht; sie beweist indes nur das mangelhafte stilkritische Vermögen des Verf.
14. Das Weingartener Gestühl hat, unbeschadet seiner vorzüglichen Qualität, mit Syrlins Kunst keine Verwandtschaft.
15. Dem Kunstkreise Syrlins fremd sind ferner der Ravensburger S. Georg,
16. die Frankfurter Prophetenbüste,
17. der unbedeutende Antonius in Ulm.
18. Petrus und Paulus in Aachen haben zu den Bellamonter Figuren nicht die geringste Beziehung.
19. Die Stuttgarter Passionsaltäre haben mit dem Ulmer Hutzenaltar keinerlei Verwandtschaft. Die Zuweisung dieser, wie jeder Laie sieht, von zwei grundverschiedenen Individualitäten gefertigten Reliefs an *einen* Meister genügt für sich allein zur ausreichenden Kennzeichnung der Stilkritik des Verfassers.

Den Beweis, daß Herr Grill das Tatsachenmaterial nicht kennt, sowie daß seine »ästhetische« Methode unbrauchbar ist, glaube ich durch diese Aufzählung wohl erbracht zu haben. Nach Grills Auffassung müßte der alte Syrlin, dessen Stil sich in Wahrheit durch ungewöhnliche Einheit auszeichnet, ein ganz charakterloser Künstler gewesen sein. Den jüngeren Sürlin, der dem Vater nicht nachsteht, glaubt Grill mit der Bezeichnung »Handwerker« erledigen zu können. Bedenken gegen diese Auffassung, die ein Aufsatz von *Beck* hätte wachrufen müssen, werden dadurch zerstreut, daß dieser gründliche Lokalforscher aufs Geratewohl für »unwissenschaftlich« erklärt wird. Das ist die »Wissenschaft« des Herrn Grill. *BAUM.*

Nachwort: Die Redaktion bedauert die breite und starke Austragung dieses Streites, die — wie sie fürchtet — wenig nach dem Geschmacke der Leser sein wird. Aber sie fühlte die Pflicht, beiden Parteien die Möglichkeit ausführlicher Rechtfertigung zu geben.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 38. 2. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

OSTASIATISCHE MALEREI IM BRITISH MUSEUM

Seit dem Jahre 1888, wo ein Teil der einige Jahre früher erworbenen Anderson Collection in einer Ausstellung der Öffentlichkeit vorgeführt wurde, ist die sehr umfangreiche Sammlung ostasiatischer Gemälde im Department of prints and drawings des British Museum dem allgemeinen Publikum ziemlich unzugänglich gewesen. In diesem Sommer hat sich die Abteilung endlich wieder zur Ausstellung eines kleinen, aber wohl des besten Teiles seines ostasiatischen Besitzes entschlossen — offenbar in der löblichen Absicht, die japanische Regierungsausstellung, die in einem stillen Winkel der Japan-British Exhibition in Shepherds Bush die feinsten wie die mächtigsten Meisterwerke altjapanischer Malerei vereinigt, angenehm zu ergänzen, vor allem aber wohl, um die Schätze chinesischer Malerei vorzuführen, welche die Abteilung in der *Sammlung der Frau Olga Julia Wegener* erworben zu haben glaubt. Man wird sich erinnern, daß diese Sammlung im vorletzten Winter in der Berliner Akademie der Künste ausgestellt war und in der merkwürdig sachverständigen deutschen Presse reichen Beifall, in den Berliner Museen aber nicht den erwarteten Käufer fand. Im Laufe des letzten Winters gelang es dann Sidney Colvin, dem Direktor des Londoner Kupferstichkabinetts, den Wegener-Pelion auf den schon etwas erschütterten Flora-Ossa zu türmen, und einen Teil, hoffentlich den besten, der Sammlung für sein Museum zu erwerben. Während die ostasiatischen Kenner den Berliner Museen ihren Glückwunsch zu diesem Mißerfolge aussprachen, brauste ein trefflich inszenierter Jubel über diese neue Niederlage des »still redoubtable Dr. Bode« durch den englischen Blätterwald, und die Kenner chinesischer Malerei in der deutschen Tagespresse stellten mit derselben schönen Objektivität, die sie sich im Florastreite den nationalen Museen gegenüber bewahrt haben, die »Vorurteile und Eilurteile« der Berliner Museumsverwaltung, d. h. ihres Generaldirektors, an den Pranger, denen diese »versäumte Gelegenheit« zur Last fiele. Wäre wirklich, wie diese Entrüsteten behaupten, die »schreckliche Deutschland-in-der-Welt-voran-Stimmung« an der Ablehnung schuld gewesen — an der Ablehnung der Sammlung einer *deutschen* Dame! — so wäre ihre Rüge natürlich völlig berechtigt. Denn gute chinesische Bilder gehören sicherlich zu dem kostbarsten künstlerischen Besitze der Menschheit, und sie sind in Europa mehr als selten. Eine Sammlung von Hunderten solcher Bilder aus nichtigen Gründen abzulehnen, wäre unbegreifliche Torheit.

Betrachten wir aber die Erwerbungen ostasiatischer Gemälde durch das British Museum an der Hand der Ausstellung etwas näher. Von vornherein müssen wir freilich die äußerst interessanten buddhistischen Gemälde ausscheiden, die *Aurel Stein* in dem vermauerten Tempel von *Tun-huang* (Turkestan) gefunden hat. Sie stehen ganz abseits von dem übrigen chinesischen Besitze des Museums, bilden vielmehr mit den Funden Pelliots in derselben Höhle — jetzt im Louvre — und den großartigen Ergebnissen der preußischen Turfanexpeditionen ein Ganzes. Ihre Echtheit und ihr Alter steht ebenso unzweifelhaft fest, wie ihr provinzialer Charakter. Allerdings sei es erlaubt, an den anscheinend rein gefühlsmäßigen Datierungen des Kataloges zu zweifeln, der einzelne Stücke bis ins 7. Jahrhundert zurückdatiert, während das einzige zeitlich genau fixierbare Bild das Datum Chien-lung 4 = 963 trägt. Der künstlerische Wert ist im allgemeinen geringer als bei der Pelliotschen Höhlenbeute; immerhin sind die hübsche Reitergruppe der Tempelfahne Nr. 7 und die Landschaften der Nr. 5 und 6 interessant.

Im übrigen verzeichnet der von L. Binyon zierlich eingeleitete Katalog der Ausstellung 83 chinesische, 126 japanische Gemälde, von denen 46 der Sammlung Wegener, 145 der Sammlung Anderson, 18 gelegentlichen Käufen und Geschenken entstammen. So gering diese Zahl im Verhältnis zu den über 4000 ostasiatischen Gemälden des British Museum scheint, so stattlich ist sie, wenn wir erfahren, welchen Meistern die Bilder zugeschrieben werden. Die Sammlung mit ihrem Minchō, Yukihide, Sōami, Dasoku, Shūgetsu, Sōtatsu, Kōrin, Chao Ch'ang, Chao Chung-mu, ihren drei Sesshū, drei Motonobu, acht Sesson, sechs T'ang Yin, drei Ch'iu Ying, zwei Wu Wei, drei Lü Chi, zwei Lin Liang, zwei Wang Jô-shui, drei Chao Mêng-fu und vollends ihrem Han Kan und Ku K'ai-chih — um nur die allerersten Namen zu nennen —, wäre auch in Ostasien gigantisch: keine der großen japanischen Sammlungen ist ein solcher Kongreß von Königen, ja ein halbes Dutzend und mehr der größten würden zusammen noch nicht den Wettstreit mit der *einen* Londoner aufnehmen können. Ein europäisches Museum, das eine solche Fülle ostasiatischer Schätze in kaum 25 Jahren zu vereinigen gewußt hätte, und sein Leiter wären der höchsten Bewunderung und der größten Dankbarkeit aller europäischen Freunde ostasiatischer Malerei würdig und gewiß.

Taufwasser allein tut's freilich nicht. Jeder, der sich nur etwas mit ostasiatischer Malerei beschäftigt hat, weiß, daß Originale bekannter Meister auch in ihrer Heimat von der äußersten Seltenheit und in Japan nur mit bedeutenden Opfern, in China anscheinend überhaupt nicht zu erringen sind. Hier wie dort bemühen sich einheimische Sammler von großem Reichtume mit schönem Eifer um wirkliche Meisterwerke: noch vor wenigen Monaten hat eine winzige Tuschskizze des *Yüeh-shan*, eines nicht übermäßig bedeutenden Meisters der Yüan-Zeit für etwa 70000 Mark, ein besonders hervorragendes Bild des ganz modernen und keineswegs genialen Malers *Ganku* für etwa dieselbe Summe, eine Rolle des großen *Kōetsu* für etwa 100000 Mark unter Japanern den Besitzer gewechselt. Die wirklichen Meisterwerke der älteren japanischen und noch mehr der chinesischen Maler sind heute aber sämtlich in festen Händen

und so gut wie unerreichbar. Was etwa ein ganz besonders glücklicher Zufall auf den Markt bringen sollte, würden sich die Millionäre von Tōkyō, Osaka und Nagoya, wo das Sammeln eine selbstverständliche soziale Pflicht ist, zu Preisen streitig machen, die heute jede europäische Konkurrenz ausschließen. Die sehr viel reicheren Chinesen vollends sind für Werke ihrer älteren Kunst zu jedem Opfer bereit, aber selbst der reichste gibt sich heute nicht mehr ernsthaft der Hoffnung hin, Gemälde von großen Meistern der Perioden bis zur T'ang-Zeit einschließlich, die wir nach den literarischen Quellen als die klassischen bezeichnen müssen, erringen zu können. Diese scheinen unwiederbringlich verloren. Schätzt doch schon im Jahre 1085 der Dichter *Su Shih* die Zahl der erhaltenen Werke des größten T'ang-Meisters *Wu Tao-tzû* (jap. *Godōshi*, 8. Jahrhundert) auf höchstens eins oder zwei!

So selten wie gute Originale, so häufig finden sich in Ostasien Nachbildungen von Werken der berühmtesten Meister. Nicht alle Nachbildungen freilich sind wertlos, und nicht wenige besitzen ganz oder beinahe den Wert von Originalen. Denn die krankhafte und unkünstlerische Jagd nach neuen und originellen Motiven oder wenigstens neuer und origineller Auffassung alter Motive macht den ostasiatischen Künstlern durchaus keine Freude. Sie finden im Gegenteil die Formen für den Ausdruck ihrer künstlerischen Persönlichkeit auch im engsten Anschlusse an die alten großen und eingestandenermaßen unübertrefflichen Vorbilder. Solche Arbeiten »im Geiste« (chin. pi-i) älterer Meister können von der höchsten künstlerischen Schönheit und Freiheit sein, wenn eben eine künstlerische Persönlichkeit aus ihnen spricht, aber sie sind naturgemäß fast ebenso selten als die Werke dieser älteren Meister selbst. Einige dii minorum gentium haben dagegen gelegentlich oder ausschließlich in der Nachbildung alter Meisterwerke ihren Ruhm gesucht und gefunden. Solche Kopien stehen natürlich tief unter den Originalen, und ihr Charakter als Kopie tritt auf die Dauer ebenso deutlich und peinlich hervor wie bei uns — vielleicht noch deutlicher. Denn unsere mühselige Maltechnik gestattet bei hinlänglichem Fleiße und Geschicke dem Original, das selbst das Resultat mühseliger Arbeit ist, sehr nahe zu kommen. In Ostasien aber ist die Frische der Ausführung, die Freiheit des Pinsels, die Handschrift beinahe alles — und sie kann kein Kopist erreichen, weil er eben nicht frei ist, sondern nach seiner Vorlage schielt. Immerhin können gute Kopien dieser Art uns die verlorenen oder unerreichbaren Originale ebenso notdürftig ersetzen, wie eine römische Steinmetzkopie ein griechisches Bronzewerk.

Sie sind aber nicht viel häufiger als Originale. Was den Markt in China und Japan füllt, sind industrielle Massenkopien aus alter und neuer Zeit, die meist die Signaturen gerade der berühmtesten Meister tragen, aber zu ihnen nicht einmal im Verhältnis von wirklichen Kopien stehen. Außer der Ateliererziehung, die ihre Schüler im wesentlichen durch die Kopierung von Kopien in der Art unserer Zeichenlehrervorlagen drillte, sorgte eine fabrikmäßige Produktion für die Beschickung ärmerer Haushaltungen mit den signierten Meisterwerken, die — namentlich in China — bei gewissen Gelegenheiten de rigueur sind. Denn einen Namen mußten diese Bilder haben, und es wird daher nie unterlassen, sie mit schönen Signaturen und Meisterstempeln, die überall käuflich zu haben sind, den Inschriften möglichst vieler und möglichst berühmter Leute, und mit recht vielen Sammlungsstempeln, am besten einigen kaiserlichen, zu schmücken. Die Papiere gerade der verdächtigsten Landstreicher pflegen ja in der besten Ordnung zu sein. Diese Ornamentik ernst zu nehmen oder über Betrug zu schreien, kann eigentlich nur dem nuancearmen Europäer einfallen, der nur den rohen Gegensatz von Wahrheit und Lüge kennt, zwischen denen der Ostasiate die Brücke tausend feiner Übergänge schlägt. Hier wird das Scherzwort von dem echten, echteren und echtesten Rembrandt vollkommen wahr. Der Chinese nimmt diese Zuschreibungsbelustigungen denn auch so leicht, wie sie verdienen, und rühmt sich ebensowenig seines Wang Wei oder Han Kan, wie der europäische Spießbürger des Besitzes der Sistina, weil sie als Öldruck seinen Salon schmückt. Tatsächlich vertreten die Kopien dieser Art in Ostasien, wo Handfertigkeit und Handarbeit niedrig im Preise stehen, einfach die Stelle unserer mechanischen Reproduktionen, mit dem Unterschiede, daß sie häufig kaum noch auf ein bestimmtes Original zurückgehen. Unsere Photographien, selbst unsere schlechtesten Fabriknachbildungen geben also künstlerisch und wissenschaftlich in den meisten Fällen wesentlich mehr.

Der europäische Sammler ostasiatischer Gemälde tut also gut, sich zu einiger Bescheidenheit zu resignieren. Auf Werke gewisser älterer Meister mag er füglich überhaupt verzichten, weil es sie entweder einfach nicht gibt, oder weil sie heute unerreichbar sind. In jedem Falle aber kommen gute Bilder nur sehr selten auf den japanischen und chinesischen Markt, und zu Preisen, die, ohne die entsprechenden europäischen zu erreichen, doch immer schon einigen Opfermut erfordern. Die rage du nombre und die sanguinische Hoffnung, jeden guten Tag ein Meisterwerk zu »finden«, lasse man also zu Hause. Die Minchō, Sōami, Dasoku, Kōrin, Sesshū, T'ang Yin, Ch'iu Ying Wang Jô-shui, Chao Ch'ang, Chao Chung-mu, Chao Mêngfu, Han Kan usw. lassen sich für ein paar tausend Dollar ebensowenig in den Curio Shops von Yokohama, Peking und Kanton »finden«, wie einige Dutzend Holbein, Lionardo, Raffael, Watteau, Rembrandt, Velasquez, van Eyck, Cimabue bei den Antiquaires der Rues Lafayette oder Taitbout — »Minchō«, »Sōami« usw. *signierte* Bilder allerdings in beliebiger Anzahl und für ein paar Hunderte jeder beliebigen Währung. Diese geläufige Marktware aber scheint mir sogar in ihrem bescheidenen Werte als Vergleichsmaterial hinter den großartigen und noch viel billigeren japanischen Monumentalpublikationen[1]) weit zurückzustehen. Sie für Originale großer Meister zu nehmen, kann nur einer fast rührenden Naivetät gelingen; der verständige Sammler ist schon durch ein wenig ruhige Überlegung vor ihr geschützt. Wirklich gute Kunst zu sammeln, braucht man aber doch noch etwas mehr, braucht man einige *Kennerschaft.* Diese scheint freilich den europäischen Sammlern ostasiatischer Kunst angeboren zu sein, während die europäischen Sammler europäischer Kunst sie sich mühsam — und mit großen Kosten erwerben müssen. Es sei indessen leiser Zweifel erlaubt, ob die bekanntlich a priori feststehende Superiorität des Europäers wirklich zu so mühelosem Triumphe über den Ostasiaten auf seinem eigensten, dem Europäer so fremden und unzugänglichen Gebiete führen kann. Bis zum Beweise des Gegenteils erscheint es glaubhafter, daß zu einem Urteile über die Qualität ostasiatischer Kunstwerke außer der allgemeinen Fähigkeit zu Qualitätsurteilen, die schon selten genug ist, vor allem die Kenntnis ostasiatischer Kunstwerke von Qualität gehört.

In London und Paris aber läßt sie sich nicht erwerben. Eher noch in Deutschland und Amerika, am besten aber in Japan, dem Museum Ostasiens, das nicht nur seine eigene Kunst, sondern auch die chinesische, vor allem die chinesische Malerei, seit Jahrhunderten mit wahrer Ehrfurcht

1) In erster Linie den prächtigen »Masterpieces selected from the fine arts of the Far East« (Tōyō Bijitsu Taikwan) 16 Bände, 2°. Tōkyō, Shimbi Shoïn, 1909 ff.

und Liebe erhalten und gepflegt hat, so daß chinesische Originale namentlich der älteren Perioden heute in Japan in größerer Zahl zu finden sind, als in ihrer eigenen Heimat. Indessen werden auch in Japan die Schätze der alten Fürstenhäuser und der Tempel, die den größeren Teil des nationalen Kunstbesitzes bergen, nicht dem ersten Besten gezeigt; knapp einem halben Dutzend Europäern mag es bis heute gelungen sein, einen Überblick über den unendlich reichen japanischen Kunstbesitz zu gewinnen. Das hindert bei uns natürlich niemand, der eine Feder halten oder einige Künstlernamen auswendig kann, nach Herzenslust drauf los zu urteilen und zu sammeln, auch wenn er so gut wie nie ein japanisches oder chinesisches Kunstwerk gesehen hat, das diesen Namen wirklich verdient.

Nach allem muß uns gerade die stolze Vereinigung großer Namen in dem Kataloge des British Museum mit einigem Unbehagen erfüllen: was er verspricht, ist zu schön, um wahr zu sein. Der allmählich berühmt gewordenen Rolle des *Ku K'ai-chih* (Nr. 1) gegenüber muß unsere Kritik allerdings verstummen, weil sie nicht den kleinsten festen Punkt findet, von dem sie ausgehen könnte. Die Rolle ist einzig. Nur mag gesagt sein, daß die allerhöchste, eine fast verzweifelte Wahrscheinlichkeit *gegen* die Zuschreibung an diesen großen Meister des 4. und 5. Jahrhunderts und gegen ihr hohes Alter spricht. Das Gedränge kaiserlicher und anderer Siegel, das das Makimono bedeckt, beweist natürlich nicht das geringste. Die sehr gute Schrift ist weit jünger, als der große Künstler, dessen — sicherlich nachträgliche — Bezeichnung die Rolle trägt. Ihr Stil weist nach dem Urteile japanischer Schriftkundiger in das 9. bis 10. Jahrhundert, — aber eben nur ihr *Stil*. Sie kann so gut jüngerer Zeit entstammen, wie die Seide, die keinerlei Kennzeichen eines hohen Alters trägt. Daß England im 20. Jahrhundert in den Besitz eines Hauptwerkes von Ku K'ai-chih kommt, dessen Arbeiten in China und Japan seit Jahrhunderten als völlig verloren gelten, ist beinahe ebenso möglich wie die Entdeckung einer Tafel von Polygnot oder Pausias im heutigen China.

Auch *Han Kan*, der große Pferdemaler des 8. Jahrhunderts, ist für den modernen Chinesen eine fast legendäre Gestalt. In Ostasien scheint kein Bild seiner Hand bekannt zu sein, aber jeder chinesische oder japanische Sammler wäre sicherlich mit Freuden bereit, sich für ein solches Portentum zu ruinieren. Der Katalog des British Museum weist ihm ein Bild (Nr. 28, Wegener) mit Sicherheit, eines (Nr. 29. Anderson) mit einigen Bedenken zu. *Chao Mêng-fu*, der große Yüanmeister (1254—1322), von dessen Werken die Ostasiaten mit Schaudern einer Verehrung sprechen, die nie zu körperlicher Anschauung gekommen ist, dessen Arbeiten aber in Kopien fast zum notwendigen chinesischen Hausrate gehören, ist sogar gleich mit *drei* Werken vertreten (Nr. 35., 36. Slg. Wegener, Nr. 37 neuerer Ankauf). *Yen Hui* (jap. Ganki), dem Schöpfer der gigantischen beiden Rishi im Chionin, Kyōto, wird der T'ieh Kuai Nr. 46 (Wegener), *Wang Jô-shui* (Ō Jakusui) einem der größten Blumen- und Tiermaler der Yüan, das Blumenstück Nr. 52 (Wegener) zugemutet. Dem Gänsebild der Slg. Wegener Nr. 30 ist eine Taufe erspart geblieben; »masterpieces of the Sung period« sehen aber anders aus als diese mystische Ruine. Eine Kritik all dieser Bilder ist wohl überflüssig.

Unter den Mingbildern finde ich ein paar brauchbare Gemälde: die beiden Bachlandschaften Nr. 63, 65 (Anderson) des hervorragenden Malers *Lü Chi* (15.—16. Jahrh.) und die zierliche Dame des *Ch'iu Ying* (Nr. 71, Franks). Das *T'ang Yin* (1466—1524) bezeichnete Bild des Dharma (Nr. 72, Wegener) geht wenigstens auf ein Original von außerordentlicher Kühnheit und Größe der Komposition zurück, und die *Chü-chung* zugeschriebene Darstellung eines tartarischen Jägers (Nr. 66, Wegener) läßt das vorzügliche Vorbild immerhin ahnen. Auch das Hsiao-hsien signierte Bild des Chu Mai-ch'ên (Nr. 67, Wegener) verdient Lob, wenn ein Vergleich mit dem grandiosen T'ieh-kuai des Tempels Myōshinji und der schönen Landschaft des Vic. Aoyama auch lehrt, daß wir hier kein Original des großen Meisters *Wu Wei* vor uns haben. Was sonst noch unter den Namen berühmter Ming- und Ch'ingmeister segelt, wollen wir nur mit einem Blicke streifen.

Mit den japanischen Bildern, die größtenteils der Sammlung Anderson entstammen, stehen wir auf völlig festem Grunde. Als brauchbar können das *Nirwana* Nr. 109, eine arg zerstörte Replik eines sehr berühmten und unendlich häufig kopierten chinesischen Bildes, der *Rakan* Nr. 111, ebenfalls eine tüchtige Replik eines Bildes aus einer endlos kopierten Rakanserie, die aber nichts mit Minchō zu tun hat, und der Sennin Shōriken Nr. 121 hervorgehoben werden, der das Siegel des Kano *Motonobu* (1476—1559) trägt und wohl echt ist. Die anderen Motonobu, die *Shōei* (1520—1593) und *Utanosuke* († 1575) gehören dagegen zu den alten Massenimitationen, die in allen curio shops und auf allen japanischen Auktionen für wenige Yen zu haben sind. Der Hotei Nr. 113 wird von Japanern — entgegen meiner Überzeugung — als ein schwaches Alterswerk des größten und ungleichsten aller japanischen Maler, des *Sesshū* (1420—1506) betrachtet, auch dem durch Beschneiden völlig ruinierten Landschaftschirm Nr. 114 eine Chance der Echtheit gelassen, während die Landschaft Nr. 112 eine der zahlreichen und schlechten Fälschungen dieses berühmten Meisters darstellt. Seinem Schüler *Sesson* (1450—1506) werden die Landschaften Nr. 128ff. mit zweifelhaftem Rechte, seinem Begleiter auf der Reise nach China *Shūgetsu* der tüchtige Yuima Nr. 118 mit zweifellosem Unrechte zugeschrieben. An den Landschaften, mit denen *Sōami* und *Dasoku* belastet werden (Nr. 119 und 120), sind diese beiden großen und seltenen Meister des 15. Jahrhunderts sicherlich unschuldig: das erste ist eine nondeskripte Fusumadekoration, das zweite ein Lexikon landschaftlicher Gemeinplätze im Stile des großen Chinesen Hsia-kuei, wahrscheinlich von einem späten Kanomeister. Diese, die *Sanraku*, *Sansetsu*, *Naonobu*, *Tsunenobu* und vor allem *Tanyū*, sind mit einer ziemlichen Zahl von Gemälden vertreten, aber, sowenig sie zu den Heroen der japanischen Malerei gehören, man täte ihnen wahrlich Unrecht, wollte man sie nach diesen schlecht vorgetragenen Zitaten beurteilen. Vollends einem Genius wie *Sōtatsu* eine Stümperei wie die Manzaitaenzer Nr. 141, und *Kōrin* eine Massenfälschung wie den Narihira Nr. 142 zuzutrauen, ist beinahe ein Sakrileg. Unter den künstlerisch und historisch ziemlich unbedeutenden Werken der jüngeren Meister, namentlich des neueren Ukiyoë, sollen sich einige echte und bezeichnende Stücke befinden. Ich kenne diese Meister zu wenig, um mir ein Urteil erlauben zu können. Eine sichere Fälschung ist der *Tani Bunchō* Nr. 159, um der Gerechtigkeit willen sollen aber die beiden nicht ausgestellten Landschaften des Kantei (Nara Hōgen) erwähnt werden, echte und gute Arbeiten dieses seltenen und unbedeutenden Malers des 15. Jahrhunderts.

Wenn unsere Kritik der Ausstellung des British Museum das Schlimmste auch durch Schweigen geehrt hat — allzu günstig konnte sie leider nicht ausfallen. Leider — denn jedes vollgültige Kunstwerk, das aus Ostasien nach England kommt, ist ein Gewinn, jeder Fehlkauf ein Verlust, nicht nur für England, sondern für Europa. Trotzdem hat mir nichts ferner gelegen, als die Verwaltung des British Museum wegen ihrer Käufe und Unterlassungen kritisieren zu wollen. Das kann füglich den Engländern überlassen

bleiben, und ich fühle mich zu einer Kritik um so weniger berechtigt, als ich weder die Preise, die das Kupferstichkabinett bezahlt hat, noch die Pläne kenne, die sein Leiter bei diesen ostasiatischen Käufen verfolgt. In jedem Falle verdient die Erwerbung der Sammlung Anderson im Jahre 1881, wo man von ostasiatischer Malerei nichts wußte und nichts wissen konnte, nur Anerkennung, weil sie zum ersten Male dieser Kunst die ihr gebührende Stelle in den europäischen Museen anwies. Die Sammlung hat sich freilich schließlich als eine Niete erwiesen. Aber solche Opfer sind nun einmal unvermeidlich — das lehren die zahlreichen Kopien und Fälschungen selbst in den großartigsten japanischen Sammlungen. Durch gewisse Fälschungen dürfte sich *heute* allerdings niemand mehr täuschen lassen; aber auch diese können, abgesehen von ihrem ikonographischen Interesse, das mit Qualität nichts zu tun hat, gelegentlich als Vergleichungsmaterial erwerbenswert sein.

An so hervorragender Stelle wie im British Museum kann indessen eine solche, mindestens sehr gemischte Sammlung geradezu eine *Gefahr* werden. Für die Malerei Chinas und Japans gibt es in Europa noch kein Tribunal, und die Ostasiaten schweigen aus begreiflichen Gründen, in der Öffentlichkeit wenigstens. Daß unser Publikum unter diesen Umständen die von keinem Zweifel angekränkelten Angaben des amtlichen Kataloges und die Jubelrufe der völlig urteilslosen Presse durchaus ernst nimmt, kann ihm keiner verdenken. Die Sammlung des British Museum droht in Europa der Standard für unser Urteil über die Malerei Ostasiens zu werden. Deshalb gilt es dem Irrtume vorzubeugen, als wenn die Sammlung in irgend einem Sinne von dem Wesen dieser Kunst eine Vorstellung geben könnte. *In Wahrheit läßt sich die chinesische und japanische Malerei in London ungefähr ebenso gut studieren, wie etwa die italienische in der Bamberger Galerie.* Daß trotzdem selbst ihr blasser Schatten manchem europäischen Künstler hohe Bewunderung abzwang, ist ein schöner Triumph für diese noch immer so wenig bekannte Kunst. Aber die Berliner Museen hatten sich doch ein höheres Ziel gesetzt, als sie vor drei Jahren den Grund zu einer Sammlung ostasiatischer Kunstwerke — nicht ethnologischer Objekte — legten. So weit sie noch von der Erreichung dieses Zieles entfernt sind, sie sind ihm inzwischen wesentlich näher gekommen. Um so weniger sollte man ihnen die Lösung ihrer wahrlich nicht leichten Aufgabe noch durch insipide Preßangriffe erschweren.

KÜMMEL.

NEKROLOGE

In Pasing starb Professor **Otto Piltz.** Er war 1846 zu Allstedt in Sachsen-Weimar geboren, hatte an der Münchener Akademie der bildenden Künste und an der Kunstschule in Weimar studiert und war von 1882—1886 Professor an letzterer Anstalt. Von 1886—1889 lebte er in Berlin und seitdem in München. Seine Bilder behandeln zumeist Motive aus dem Leben in Thüringen, vor allem Szenen aus dem Kinderleben.

In München ist im 62. Lebensjahre der seit vielen Jahren dort ansässige amerikanische Maler **Hermann Hensen** gestorben. Seine Bilder behandeln hauptsächlich Motive aus Märchen.

WETTBEWERBE

Für den **Neubau des Verkehrsmuseums in Nürnberg** ist ein **Ideenwettbewerb** zur Erlangung eines Entwurfes für bayerische Architekten geplant. Das Gebäude, für das ein Bauaufwand von rund anderthalb Millionen in Aussicht genommen ist, soll auf einem großen Gelände zwischen der Weidenkeller-, Sand- und Langstraße errichtet werden. Diesen Bauplatz steuert die Stadt Nürnberg unentgeltlich bei und widmet dem Neubau zudem eine Bausumme von 650000 Mark.

Zur **Erlangung von künstlerischen Modellen von Plaketten,** die von der Stadtgemeinde Berlin in geeigneten Fällen verliehen werden sollen, hat die städtische Deputation für Kunstzwecke unter den in Deutschland ansässigen Künstlern einen **Wettbewerb** ausgeschrieben, für den Preise von 4000 M. bis 1000 M., insgesamt 8000 M. ausgesetzt sind. Die Modelle müssen bis zum 1. Februar 1911 bei der Deputation Rathauszimmer Nr. 90 eingereicht werden.

Der Rat der Stadt **Bautzen** hat zur Erlangung von Entwürfen für ein **König-Albert-Denkmal** eine Preisbewerbung — offen für sächsische und in Sachsen lebende Künstler — ausgeschrieben. Für das Denkmal stehen 30000 M. zur Verfügung. Für die drei besten Entwürfe sind Preise von zusammen 6000 M. ausgesetzt. Endtermin der Preisbewerbung ist der 8. Februar 1911.

Für eine **dritte feste Rheinbrücke zwischen Köln und Deutz** soll ein Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen und Angeboten für deutsche Künstler und Brückenbaufirmen ausgearbeitet werden. Es handelt sich um den Ersatz der alten Schiffbrücke, der wegen der schwierigen Rampenlösungen auf der Kölner Seite nicht von der Stelle kam. Nunmehr hat man sich entschlossen, für die geplante Brücke einen neuen Straßendurchbruch zu schaffen. Erhebliche Bedeutung wird sie für das Stadtbild von Köln haben, zusammen mit der neuen festen Dombrücke. In dem Wettbewerb sollen die fünf besten Entwürfe mit Preisen von je 7000 M. ausgezeichnet und vier weitere für je 2500 M. angekauft werden. Die Entwürfe sind bis zum 1. April 1911 einzureichen. Mit dem Bau der Brücke hofft man 1912 beginnen und sie 1914 oder spätestens 1915 dem Verkehr übergeben zu können.

Für den **Neubau der Kaiserbrücke über die Weser in Bremen** schreibt die Bremer Baudeputation einen **Wettbewerb** unter reichsdeutschen Bewerbern aus. Für Preise stehen 15000 M. zur Verfügung, die nach dem Ermessen des Preisgerichts auf die besten Entwürfe verteilt werden, wobei der niedrigste Preis mindestens 1500 M. betragen soll. Dem Preisgericht gehören u. a. die Baudirektoren Graepel und Ehrhard, Baurat Suling, Bauinspektor Zaleski und Architekt E. Gildemeister, sämtlich in Bremen, sowie Prof. Hermann Billing in Karlsruhe an. Die Entwürfe sind bis zum 4. Januar 1911 einzureichen.

Für einen Erweiterungsbau des alten Rathauses in Elberfeld war ein Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem 104 Arbeiten eingelaufen sind. Jetzt hat das Preisgericht die Entscheidung gefällt. Den ersten Preis erhielt Gemeindebaurat Bühring in Weißensee bei Berlin, den zweiten Preis cand. arch. Franz Schneider in Haslach, je einen dritten Preis Wilhelm Scherer in Berlin und Hermann Senf in Frankfurt a. M.

DENKMÄLER

In Kopenhagen ist ein **Denkmal für Niels R. Finsen,** den Erfinder der Lichtheilkunde, enthüllt worden. Den Entwurf hat Rudolf Tegner geliefert. Auf einem massigen Felsblocke stehen drei Menschen, deren Körper sich sehnsüchtig nach dem Lichte emporrecken.

AUSSTELLUNGEN

Folklore und öffentliche Kunst. Man war der Meinung, die internationalen Ausstellungen alter und neuer

Kunst in Brüssel, von denen hier bereits die Rede war, wären in ihrer Art fast vollständig. Die kürzlich erfolgte Eröffnung einer Sektion für Folklore und einer solchen für öffentliche Kunst jedoch haben bewiesen, daß auf dem Gebiete der Kunst sich noch so mancher Anbau an dem schönen Gebäude ihrer Kundgebungen vornehmen läßt, so daß jetzt erst die weiten Hallen des Ausstellungsgebäudes im Cinquantenairepark sich als wirklich vollkommen präsentieren. Die belgische Folklore-Ausstellung ist äußerst lehrreich, namentlich bezüglich des häuslichen Kunstgewerbes. Dieses kommt in sehr charakteristischer Weise in Gestalt des Wiederaufbaues von je einer vlämischen und ardennischen Küche zum Ausdruck. Diese sind das Werk der Herren Schweisthal und Couchaire. Der Maler Heins hat für die Illustrierung der Behausungen des belgischen ländlichen Volkes von jetzt und ehedem, von der Küste bis zu den Ardennen, gesorgt. Eine sehr große Anzahl von rudimentären Kunstblättern belehrt uns über die Popularisierung der Legenden und Sagen, die sich im belgischen Lande vererbt haben oder einstmals dort umliefen. Daß die berühmten Riesen von Brüssel, der Doudou von Mons, der Gille von Binche, das Glücksrad, das Manneken-Pis und sonstige Puppen rohester Volkskunst in dieser Sektion nicht fehlen, die noch heute bei vielen Gelegenheiten ihren »ommegank« halten, ist selbstverständlich. Ganz besonders auf künstlerischem Folklore-Gebiete ist eine Art Holzmantel zu erwähnen, in welchem Schlangen und Frösche eingeschnitzt sind, und zwar mit vollendeter Kunstfertigkeit. Unter diesem hohen Mantel befindet sich ein Sitz, woran ein Halseisen angebracht ist. Sitz und Eisen waren für die Ehebrecherinnen von Bois-le-Duc bestimmt.

Die vom künstlerischen Gesichtspunkte weitaus interessantere Abteilung jedoch ist die der öffentlichen Kunst, die nicht weniger als zwölf Säle füllt. Man weiß, daß in Belgien ein Internationales Institut für öffentliche Kunst begründet worden ist, welches für Anfang September seinen vierten Kongreß vorbereitet und eine sehr schöne Zeitschrift unter Leitung des unermüdlichen Malers Eugène Broerman herausgibt. Ehrenpräsident des Instituts ist Staatsminister Beernaert. Er war es auch, der den Zweck der Ausstellung mit folgenden Worten beleuchtete: »Unsere Väter im Mittelalter und in der Renaissancezeit, so führte Beernaert ungefähr aus, begnügten sich nicht nur damit, Meisterwerke zu malen und zu meißeln; sie trieben Kunst, fast unbewußt, in allen Dingen. Sie schufen als Architekten nicht nur unsere wunderbaren Rathäuser, Kathedralen, Burgen, sondern auch prächtige Bürgerhäuser. Unsere Beguinenklöster enthalten seltene Kunstschätze, unsere uralten Glockenspiele tönen noch heute. Die Kunstfertigkeit unserer Altvorderen erstreckte sich auf Gewänder und das schlichteste Wirtschaftsgerät. Alle diese Überlieferungen sucht das Institut für öffentliche Kunst neu zu beleben. Gegen den schlechten und verkehrten Geschmack will es ankämpfen. Es müsse dahin kommen, daß in jedem Arbeiter das Herz eines Künstlers schlage.« Wir in Deutschland verstehen die öffentliche Kunst so, aber auch noch in anderer Weise. Nur darin stimmen wir überein, daß sie sich die Erhaltung des künstlerischen und natürlichen Patrimoniums angelegen sein lassen, daß sie die sozialen mit den ästhetischen Forderungen der Neuzeit verquicken müsse. Es muß hervorgehoben werden, daß das Internationale Institut für öffentliche Kunst denn doch ein viel weitergehenderes Programm entwickelt, als Staatsminister Beernaert in seiner Eröffnungsrede der Sektion andeutete. Übrigens braucht man nur die zwölf Säle zu durchwandern, um einen Begriff von der Vielseitigkeit der Anregungen und Ziele des Instituts zu erhalten. Wir finden da: Die heutigen malerischen Auffassungen für die Dekorierung der öffentlichen Monumente der französischen Hauptstadt. Es sind das 55 Skizzen von Dagnan-Bouveret, Besnard, Bruat, Fantin-Latour, Humbert, Cogniet, H. Martin, Chabas, Collin, Gervex, Detaille, P-P. Laurens, Lenepven usw.; alle diese Entwürfe wurden von der Pariser Stadtverwaltung geliehen. Der Brüsseler Vorort St. Gilles, dessen neues Rathaus eine außerordentlich künstlerische Ausstattung aufweist, gab eine den Ratssaal schmückende große Freske von Broerman her. Im zweiten Saale alte und neue Beispiele für orientalische Kunst. Der dritte Saal begreift die Kunst im Dienste der öffentlichen Mildtätigkeit. Der vierte die auf die Straße angewandte Kunst, mit all ihren Unterabteilungen, wie Häuserfronten, Springbrunnen, Aushängeschilde, Beleuchtungskörper usw. Im fünften Saale die künstlerische Entwickelung der Städte (Umbaupläne, neue Architekturen, öffentliche Denkmäler, Schulen, Arbeiterhäuser). Auch sehen wir hier eine vergleichende Auffassung von künstlerischen Schülerzeichnungen Europas und Ostasiens in das Leben gerufen. Sechster Saal: die Kunst in der Schule. Siebenter Saal: Unterricht in der Polychromie, Reproduktionen von Meisterwerken der Skulptur, religiöse Kunst des Mittelalters. Hier stellt das Haus Gerber in Köln eine reichhaltige Sammlung von Nachahmungen von Meisterwerken der griechischen Kunst, derjenigen des Mittelalters und der Renaissance aus. Im achten Saale sind Beispiele der Ästhetik und der Verletzung der Ästhetik ausgestellt, provenzalische Renaissance, die Kunst im Congo, Mode und Reklame, wie sie die menschliche Schönheit verunstalten und verunglimpfen; auch fehlt es nicht an illustrativen Protesten gegen die Verunstaltung der Landschaften. Im neunten Saale die Psychologie der Mutterliebe. Warum das unter der Rubrik öffentlicher Kunst? Ferner, was haben die Jungfrau und das Jesuskind mit dem Genius der künstlerischen Ausschmückung der Straßen und mit der Zukunft derselben zu tun? (siehe denselben Saal). Hier scheint der religiöse Gedanke allzusehr über die gute Absicht, ästhetisch zu erziehen und zu wirken, hinausgeschossen zu sein. Im zehnten Saale folgen Beispiele alter monumentaler Kunst; im elften Saale solcher alter monumentaler Malerei und schließlich im zwölften Saale nekropole Kunst und Beispiele würdiger Totenehrung. Es ist bedauerlich, daß sich Deutschland an dieser interessanten Ausstellung nicht beteiligt hat. Hat man es nicht aufgefordert oder ist deutscherseits abgelehnt worden, um den Eindruck unserer Kollektivausstellung im Rahmen der Weltausstellung nicht zu schwächen? Mir scheint, das erstere ist der Fall, denn die öffentliche Kunst kommt in unserem deutschen Hause in Solbosch eigentlich nur in Gestalt der dekorativen und architekturalen Kunst zum Ausdruck.

Alfred Ruhemann.

SAMMLUNGEN

Neuerwerbung der Münchener Glyptothek. In dem sogenannten Inkunabeln-Saal der Glyptothek in München ist nunmehr die schon vor längerer Zeit angekaufte archaische Apollostatue (nackte schreitende Figur, wahrscheinlich eine Grabfigur) aufgestellt, welche den hervorragendsten Zuwachs der letzten Dezennien der berühmten Münchener Sammlung bildet. Dieser neuerworbene Apollo attischen Stils, der etwas größer ist als der bekannte Apollo von Tenea der gleichen Antikensammlung, ist später zu setzen als diese 1853 erworbene altertümliche Steinskulptur, die am Anfang der Entwickelung der monumentalen Plastik in Griechenland steht und die um die Epoche um 600 v. Chr. zu datieren ist. Man wird den neuen archaischen »Apollon« mehr gegen die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. rücken dürfen. Als Kaufpreis wird der Betrag von

etwas über 200000 Fr. angegeben; damit ist dieses exquisite Werk, das aus mehreren Stücken vorzüglich sich hat zusammensetzen lassen, wahrlich nicht zu hoch bezahlt.
M.

Neuerwerbungen der Gemäldegalerie des Ryksmuseums. Unter den letzten Neuerwerbungen älterer Kunst in der Galerie des Ryksmuseums sind wohl die wertvollsten zwei Porträts von *Gerard ter Borch*, der nun in dieser Sammlung besonders gut vertreten ist; man besaß schon von ihm fünf Einzelporträts, ein Genrebild, die berühmte väterliche Ermahnung, ein großes Familienbild aus der Leihgabe Hoogendyk und zwei Kopien, eine nach dem Londoner Bilde des Münsterschen Friedenskongresses und eine nach dem Münchener Knaben, der seinen Hund flöht. Die neuen Porträts sind Kniestücke [38,5×31]; das Ehepaar de Vicq ist dargestellt in sehr jungen Jahren; de Vicq bekleidete das sehr wichtige Amt des Hauptschulzen (Hoofdschout) in Amsterdam; die Figuren stehen vor grau-grünem Grund von besonderer Feinheit des Tons; das einzige Möbel auf beiden Bildern ist ein Tisch mit der gleichen violett-schillernden Decke; in der Stoffbehandlung dieser Decke und dann besonders des schwarzen Spitzenbesatzes auf der Hemdbrust des Mannes zeigt der Künstler wieder seine große Meisterschaft; das Kostüm der beiden Figuren ist schwarz; weiß und zwar blendendweiß ist nur der Teil des Hemdes, der, aus den kurzen Ärmeln hervortretend, den Arm des Mannes in bauschigen Puffen umschließt, während er bei der Frau nur bis zum Ellenbogen reicht, den rundlichen Unterarm nackt lassend; weiß ist auch die mit Stickereien besetzte Unterrobe aus Atlas bei der Frau, die dieselbe gleichsam zur Schau stellt, mit den Händen den schwarzen Oberrock etwas in die Höhe haltend. Haltung und Ausdruck verraten den vornehmen Stand der Dargestellten; sie stehen beide ungezwungen, und doch drückt die Haltung Würde aus; die Frau, die durch ihr besonders regelmäßiges, fein geschnittenes Gesicht mit schmalem Mund auffällt, blickt kühl und stolz, fast unnahbar, dem Fremden gegenüber den Abstand wahrend, der Mann blickt mit seinen ruhigen blauen Augen weniger streng; er hält in der einen Hand einen Rohrstock mit elfenbeinernem Knopf; die Porträts sind beide 1670 datiert, das männliche auch mit dem Monogramm bezeichnet. Die Ausführung der beiden Werkchen ist von der höchsten Delikatesse, die Zeichnung ist von der größten Sorgfalt und die Farbengebung von einer fast porzellanartigen Glätte, ohne jedoch zu fader Geleckttheit zu werden. Das an derselben Wand befindliche Porträt des Geistlichen van der Schalcke von demselben Künstler, das 1641, also fast dreißig Jahre früher entstanden ist, wirkt daneben zwar kräftiger und frischer, was zum Teil auch an dem Dargestellten liegt; distingierter in der Auffassung und der Behandlung sind jedoch unstreitig die zwei Neuerwerbungen.

Von Interesse ist vielleicht, daß die beiden dargestellten Figuren auch in dem Album der Gesina ter Borch, der Schwester des Künstlers, das sich auf dem hiesigen Kupferstichkabinett befindet, vorkommen; nur mit dem Unterschied, daß die männliche Figur in dem Album ein anderes Gesicht erhalten hat, sonst ist die aquarellierte Zeichnung in dem Album bis in die Einzelheiten des Kostüms eine genaue Kopie; das schmale vornehme Gesicht de Vicqs ist ersetzt durch das runde, rotbäckige, blondlockige Gesicht des Bruders Moses ter Borch, der in dem Album verschiedentlich dargestellt ist; die in dem Album diesem Porträt unmittelbar vorhergehenden Blätter beziehen sich alle auf den Tod dieses jungen Mannes, der 1667 als Freiwilliger an der Expedition gegen England teilnahm und am 12. Juli desselben Jahres vor Harwich fiel. Weshalb Gesina nun ihren Bruder in dem Kostüm de Vicqs darstellte, ist nicht ganz klar, jedenfalls wollte sie ihm in ihrem Album ein möglichst würdiges Denkmal setzen; ob sie dafür die etwas stutzerhaften und auffallenden Kostüme, in denen ihr Bruder auf den anderen Blättern vorkommt, für den Verstorbenen nicht für passend hielt, und sie ihn daher lieber in der ernsten vornehmen Gewandung verewigen wollte, wie sie eben de Vicq trägt, oder ob sie sich der Mängel und Grenzen ihres Talentes bewußt war, daß sie nämlich viel besser nach einem vorhandenen Bilde als nach der Natur zeichnen konnte, und ob sie also, um ein technisch vollkommeneres und in den Einzelheiten des Kostüms richtigeres Porträt zu erhalten, sich dieses Kunstgriffes bediente, wir wissen es nicht. Auch nicht, ob zwischen ihrem Bruder und de Vicq oder seiner Frau irgendwelche freundschaftliche Beziehungen bestanden, die eine solche Maskerade nahe legten; von einer Ähnlichkeit der Gesichtszüge kann keine Rede sein, höchstens vielleicht von einer Ähnlichkeit der Gestalt, und außerdem hatten die beiden jungen Leute das gleiche Alter. — Das Bild der Frau in dem Album ist in jeder Hinsicht eine vollständige Kopie des Porträts im Museum. — Da diese zwei Bildnisse in dem Album künstlerisch viel wertvoller sind, als die meisten übrigen Zeichnungen, so dürfte wohl der Rückschluß erlaubt sein, daß auch die paar anderen Zeichnungen, die die Durchschnittsarbeiten um ein Beträchtliches überragen, Kopien sind, so daß wir in den Porträts, die stilistisch den zwei genannten sehr nahe stehen, ebenfalls Kopien nach Werken ihres Vaters hätten.

Die Gemälde stammen aus dem Besitze der Familie Rendorp, die sie mit anderen schon 1903 dem Museum vermachte, doch gelangten sie erst in diesem Jahre in die Sammlung. Einem Schüler ter Borchs, *Pieter van Anraadt,* wird ein von derselben Familie überwiesenes großes Porträt der Familie des Jeremias van Collen [107×155] zugeschrieben; auf der fliesenbedeckten Terrasse eines Gartens sehen wir einen stehenden vornehmen Herrn und eine sitzende Dame, umgeben von ihren zwölf Kindern; weiter zurück in dem Garten steht das Landhaus; die Gesichter sind wohl etwas geschmeichelt, besonders die der Kinder scheinen zu fein; doch sind die Figuren gut gezeichnet, Stellung und Haltung ist richtig wiedergegeben, und in der Kleidung herrscht eine angenehme Mannigfaltigkeit der Farben; von einem schönen Braun ist der mit silbernen Litzen besetzte lange, bis zu den Knieen reichende Rock des stattlichen Familienvaters, von einem schönen Blau das Kostüm der Frau; Kleider von anderen lichten reinen Farben tragen die Kinder. Gerade in der Stoffbehandlung und in der Vorliebe für Farbigkeit des Kostüms, auch in der etwas verfeinerten Gesichtsbildung der Figuren und der diskreten, losen Behandlung hat diese Neuerwerbung viel gemein mit einem anderen hier befindlichen großen Werke desselben Künstlers, das den Abschied eines hohen Offiziers von seiner Familie vorstellt. Jedenfalls steht der Künstler in diesen beiden Werken seinem Lehrer ter Borch viel näher als in drei anderen, voll bezeichneten Werken des Museums, dem großen Regentenbild und den beiden Porträts, wo er die Menschen in natürlicher Größe gibt, während sie auf den beiden erstgenannten Bildern Kleinfiguren sind, wie auch meistens bei ter Borch. Haben die Werke von ter Borch und Anraadt ein aristokratisches Cachet, so gilt von einer anderen Neuerwerbung, einem kleinen Werk von *David Vinckeboons* »Der Leiermann« [34×62,5] das gerade Gegenteil, benehmen sich die Menschen bei ter Borch stets ruhig und zurückhaltend, wie sich das in der guten Gesellschaft gehört, so führt uns Vinckeboons derbe Bauern vor, in denen die ursprüngliche Natur durch Erziehung und Bildung noch

nicht gezähmt und geschwächt ist; aber nicht nur das Menschenmaterial, das uns Vinckeboons vorführt, ist robuster, auch seine Farbe ist kräftiger; das starke Rot ist eine seiner Lieblingsfarben; und für seine Bilder ist oft eine fröhliche Buntheit geradezu charakteristisch. Auf dem neuen Vinckeboons sehen wir auf einer Dorfstraße vorn in der Mitte einen alten halb blinden Leiermann, gegen das Licht trägt er eine Art Scheuklappen vor den Augen, von seinem Hunde gezogen und von einer großen Kindermenge verfolgt; rechts vor einem Hause wird ein Schwein geschlachtet, und eine Schar Kinder, die sich untergefaßt haben, eilt tanzend und springend herbei; meisterhaft ist hier der Ausdruck in den durchgängig häßlichen Gesichtern; die Kinder können sich vor Vergnügen nicht lassen; sie haben einen Heidenspaß; das merkt man an ihren grotesk-verzerrten Zügen und ihren Bewegungen. Bemerkenswert ist die große Verschiedenheit von Charakteren, die der Maler hier darstellt; er hat alles gut beobachtet und gibt auch alles genau wieder, nichts vernachlässigend. Im soeben erschienenen Jahresberichte des Museums wird dieses Bild »vielleicht das Meisterwerk des Künstlers« genannt. Das Museum besitzt jetzt im ganzen fünf charakteristische Proben der oft etwas rohen, aber gesunden Kunst dieses etwas unter vlämischem Einfluß stehenden Meisters; seine Kunst bildet den Übergang zu der Adriaen van de Vennes, der in keiner Sammlung besser zu studieren ist als im Ryksmuseum; auch deshalb ist sein Werk von Interesse.

Von den Neuerwerbungen älterer Kunst verdient dann noch vor allem um seiner Seltenheit willen eine Arbeit von *Jan Woutersz* Erwähnung, der 1542 als Bürger in Amsterdam eingeschrieben wurde; man kannte bisher von ihm nur ein einziges Werk, das sich im Ryksmuseum befindet (Nr. 2702); die Vorstellung ist eine sehr verwandte; wir haben hier wieder das Bureau eines Steuereinnehmers, der von einer Frau (oder einem Mann?) mit einem Jungen die fälligen Abgaben entgegennimmt, die Frau reicht dem Manne ein Geldstück hin, der Junge, in blauem Wams, hält ein Huhn in seinen Armen; der Steuereinnehmer, der eine rote Mütze trägt, hält in der einen Hand eine Urkunde, mit der anderen schlägt er gleichsam, seine Unschuld an diesen Forderungen beteuernd, an seine Brust. Die Übereinstimmung in dem Vorwurfe und in der Behandlung mit dem älteren Bilde ist offensichtlich; es herrscht auch derselbe bräunliche Grundton vor; nur ist das neue Bild in der Charakterisierung der Personen und im Ausdruck schwächer, und in der Ausführung weniger energisch, doch ist es angenehm in der Farbe. Die Maße sind 83×68.

Über eine Neubenennung eines älteren Gemäldes muß an dieser Stelle noch berichtet werden; es handelt sich um ein Stilleben von Früchten, die auf einem Tisch ausgebreitet liegen, eine durchgeschnittene Artischocke, Erdbeeren, Kirschen und Maulbeeren auf Tellern, eine silberne Zuckerdose und ein Messer mit kunstvoll eingelegtem Griff, welches Werk anfangs der holländischen Schule aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben wurde, das aber auf Grund einer sehr auffallenden Ähnlichkeit in der Komposition und den dargestellten Gegenständen mit einem im Museum zu Grenoble befindlichen Gemälde von der Hand einer französischen Künstlerin *Louyse Moillon*, die um 1630 tätig war und wahrscheinlich unter holländischem Einfluß stand, als ein Werk derselben erkannt werden mußte. Herr Direktor Steenhoff hat seinerzeit in dem »Bulletin van den Oudheidkundigen Bond« 1909, p. 94ff. diese Zuschreibung ausführlich begründet.

Die Sammlung moderner Kunst ist seit ihrer Überführung in den neuen Anbau, der im Dezember vergangenen Jahres eröffnet worden ist (vergl. darüber unseren Bericht in der Kunstchronik vom 14. Januar 1910) auch wieder um manches Stück bereichert worden. Zu nennen wäre da in erster Linie ein sehr merkwürdiges Gemälde von dem Haager Maler *Willem A. van Konynenburg* (geb. 1868); es stellt grasende Hirsche vor; im Vordergrund unter einem breitästigen Baum sieht man ein männliches und zwei weibliche Tiere, mehr im Hintergrund, vor einer niedrigen Hügelkette ein ganzes Rudel [76×135]; auf den ersten Blick scheint die Farbe — das Ganze ist in einem kühlen braungrauen Ton gehalten — etwas trocken und die Tiere im Vordergrund scheinen zu hölzern, doch bei aufmerksamerer Betrachtung muß man sein Urteil korrigieren und man wird sich dem ganz eigentümlichen Reiz dieses etwas stilisierenden Werkes nicht entziehen können; durch die mehr auf die Noblesse der Linie gerichtete Zeichnung kommt der Charakter der Tiere gerade besonders gut zum Ausdruck; mit feinem Gefühl sind die Köpfe und besonders die ängstlich und klug blickenden Augen wiedergegeben. Es erinnert unbestimmt an chinesische Malereien, wo man auch gern Rotwild dargestellt sieht, nur wirkt es neben dieser impressionistischen, nur ganz zart andeutenden Malerei durch die Festheit seiner Zeichnung strenger und klassischer. Das edle Werk ist eine Leihgabe des Herrn van Valkenburg im Haag.

Neu ist ferner eine Landschaft des durch die Schlichtheit und Ehrlichkeit seines Werkes so sympathischen *Nicolaas Bastert* (geb. 1854), der sonderbarerweise, obwohl sich sogar in ausländischen Museen, wie in der Neuen Pinakothek in München Werke von ihm finden, hier noch nicht vertreten war; das Motiv ist der Umgegend von Amsterdam entnommen; es ist ein von Weiden und anderen Bäumen eingefaßter holländischer Fluß an einem sonnigen Tage ist dargestellt [32×48]; so einfach wie der Vorwurf ist auch die Behandlung. Erwähnung verdient endlich noch eine Arbeit des jungen *Isaac Israels* (geb. 1868), der seine Stoffe mit Vorliebe aus dem großstädtischen Leben wählt, etwa Anproben aus einem Damenschneideratelier, auf der Straße flanierende Konfektioneusen oder sich in einem Tanzlokal drehende Paare darstellt; auf diesem Bild sehen wir die Trommelschlägerin aus einem Jahrmarktszelt [100×65]; sie sitzt vor einer grau-weißen Wand und trägt ein orientalisches Kostüm mit weiten weißen Hosen und rotem Mieder, ihr melancholisch blickendes hübsches Gesicht ist von schwarzem Haar umrahmt; die Trommel liegt auf einem Stuhl vor ihr; das Ganze ist gut gezeichnet und angenehm in der Farbe, der graue Grundton, der von der gekalkten Wand und dem schmutzig-weißen Kostüm gebildet wird, wird auf pikante feine Weise belebt durch das Rot des Mieders, das glänzende Gelb der Trommel und das Schwarz des Haares und eines kurzen Brustjäckchens, das über dem Mieder hängt. — Zum Schluß möchte ich noch darauf hinweisen, daß vor kurzem die neue englische Ausgabe des Katalogs der Galerie erschienen ist, in dem die verschiedenen Supplemente in ein einziges Supplement verarbeitet worden sind; da die englische Bearbeitung nach der holländischen und französischen verfaßt worden, ist dieselbe bekanntlich in den Bilderbeschreibungen und Bemerkungen ausführlicher und zuverlässiger als ihre Vorgänger. *M. D. H.*

Neues von der National Gallery Londons. Sir Charles Holroyd, der Direktor der Galerie, ist damit beschäftigt, die Neuerwerbungen bestmöglichst zu placieren und gleichzeitig hierbei solche Gesamtänderungen vorzunehmen, die nicht allein durch den Zuwachs von Gemälden, sondern auch durch die ihm zur Verfügung gewordenen und durch Anbau entstandenen Räumlichkeiten bestimmt wurden. So ist nach Saal VII »Christus segnend« von

dem seltenen Meister Benedetto Diana geschafft worden. Dies interessante und schöne Werk ist ein Geschenk von Mr. Claude Phillips, des Direktors der Wallace-Sammlung. Das ausdrucksvolle Gesicht und die reizvolle Farbengebung des ganzen Gemäldes verleihen diesem außerordentliche Anziehungskraft. Ein anderer, ebenfalls bisher in der Galerie nicht vertretener Meister ist Willem Pieters Buytenwech. Die von ihm herrührende angekaufte Landschaft wurde in Saal X aufgehängt. Die über sein Geburtsjahr in den meisten Nachschlagewerken angegebenen Daten (1590 und 1600) scheinen irrtümlich, denn es ist eine mit der Jahreszahl 1606 versehene Radierung von dem Künstler bekannt. Bestimmt weiß man von ihm, daß er 1640 starb. Einige Bilder von seiner Hand sind von andern Künstlern in Kupferstich übertragen, so namentlich das als Hauptwerk geltende Gemälde (1623) »Der Triumph des Prinzen Wilhelm von Oranien«. In Holland besitzt weder das Museum in Rotterdam und Haarlem, noch das im Haag ein Werk des Meisters; dagegen befindet sich im Amsterdamer Rijks-Museum das gewöhnlich »Le Capitaine« genannte Bild. Das dritte neu aufgenommene Werk ist der »schiffbrüchige Seemann« von Josef Israels, das Mrs. Young für 4600 Guineen erwarb und dem Institut schenkte. Das vierte für die Galerie bestimmte, aber zurzeit noch nicht öffentlich ausgestellte Werk ist das lebensgroße Porträt von Benjamin Hoadly, Bischof von Winchester, angefertigt durch Hogarth und wahrscheinlich aus dem Jahre 1743 stammend. Hiermit befindet sich die Galerie im Besitz von acht Werken Hogarths, nämlich: sein eigenes Porträt; Mary Hogarth, seine ältere Schwester; eine Familiengruppe; Livinia Fenton, Hogarths Dienerin; eine jüngere Schwester Hogarths; der Schauspieler Quin und eine kürzlich erworbene Theaterszene. Der neue Flügel und die in der Galerie vollendeten Umwandlungen haben Sir Charles Holroyd veranlaßt, namentlich bei der Unterbringung der nicht englischen Abteilungen bedeutende Änderungen vorzunehmen. Der hierbei sichtlich zutage kommende Grundsatz ist der gewesen, in den streng geschiedenen Schulen, wenn irgend möglich in jeder derselben die chronologische Reihenfolge aufrecht zu erhalten.

O. v. Schleinitz.

Paul Gauguin hat jetzt seinen Einzug ins **Luxembourg-Museum** gehalten. Zwei Kunstfreunde haben zwei Gemälde seiner Hand der Sammlung zum Geschenk gemacht, ein drittes soll noch folgen.

VERMISCHTES

Oberbaurat Stübben aus Berlin hielt im großen Vortragssaale der Brüsseler Weltausstellung einen von einer glänzenden Zuhörerschaft sehr beifällig aufgenommenen, sehr gelehrten Vortrag über die Ästhetik der Städte durch die Jahrhunderte. Dieser Vortrag, unterstützt durch einen außerordentlichen Reichtum von Lichtbildern, drehte sich im Grunde genommen um die Frage: sollen die modernen Städte geradlinig oder krummlinig gebaut werden? Die einen behaupten, die gerade Linie sei kalt und leblos und schlage jedem Schönheitsgefühl in das Gesicht, während die phantastische Linie die Quelle jeder Kunst und jeder Lebensfreude sei. Stübben warnt vor solchem vorschnellen Urteil und schöpft seine Gegengründe aus der Geschichte der Entstehung der Städte selbst. Die Regelmäßigkeit in der Bauart sei schon den Alten im Blute gelegen, aber nach dem Sturze des römischen Cäsarentums wäre durch Jahrhunderte eine beispiellose Verwirrung der ästhetischen Begriffe beim Städtebau eingerissen. Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts jedoch hielt man sich von neuem an die gerade Linie; Beweis dafür: Carcassonne, Ypern, Brügge, Nürnberg. Das Malerische also bedinge durchaus keine Unregelmäßigkeit der Linie. Die französische Revolution aber vernichtete vollends den Gedanken, den Städten große, freie, wohlproportionierte Anlagen zu geben. Erst unter Napoleon III. kam das alte System der Schaffung breiter, von einem Mittelpunkte ausstrahlender Arterien wieder zur Geltung. Dieses System, nachdem es von Deutschland aufgegriffen worden war, habe auch gerade dort starke Anfeindungen erfahren müssen. Es blieb aber in Kraft in Frankreich, und gewisse neue Viertel in deutschen, belgischen und holländischen Städten fußen ebenfalls darauf. In Wien beobachtet man nur rechteckige Blöcke. In vielen modernen Städten habe allerdings die angewandte gerade Linie nichts mit Kunstbegriffen zu tun; eine rühmende Ausnahme darin bilden der Quai d'Avroy in Lüttich und der Andrassy-Boulevard in Budapest. Die Anlage einer modernen Stadt erfordere vielerlei Rücksichten, die man früher nicht zu beobachten brauchte — als da sind Hygiene, soziale Notwendigkeiten, Verkehrswesen; es sei aber darum nicht nötig, den Schönheitspunkt aus dem Gesicht zu verlieren. Im ganzen könne man sagen, daß die lateinischen Völkerschaften nebst den Amerikanern dem barocken System, dem der Regelmäßigkeit treu geblieben sind, während Deutsche und Engländer mehr zur Unregelmäßigkeit neigen; doch sei die Periode der Übertreibungen darin bereits im Abflauen begriffen. Stübben sprach noch des längeren über den Umbau von Löwen, mit dem er, wie es scheint, beauftragt ist. Man wird sich erinnern, daß der berühmte Berliner Städteerbauer auch Leopolds II. intimster Beirat für die künftige Umgestaltung Antwerpens gewesen ist. *A. R.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13

Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang | 1909/1910 | Nr. 39. 16. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

BERLINER BRIEF

Der Salon *Cassirer* hat den Kunstwinter durch eine schöne Kollektivausstellung von Werken *Johann Sperls* eröffnet, eine Veranstaltung, mit der die Freunde des Künstlers, die sie ins Werk gesetzt, zugleich die Feier seines 70. Geburtstages (3. November) begehen. Zum ersten Male tritt so Leibls »Urfreund«, von dem man immer nur vereinzelte Arbeiten sah, mit einer Auswahl vor die Öffentlichkeit, die als ein Dokument seines gesamten Lebenswerkes gelten darf und uns so die Möglichkeit gibt, das Schaffen dieses liebenswerten Menschen und Malers im Zusammenhang zu betrachten. Man hat Sperl fast immer nur als einen Trabanten seines großen Freundes angesehen, mit dem er die elf wichtigen Jahre in Aibling (1881—92) und dann die nächste Zeit in Kutterling bis zu Leibls Tod gemeinsam hauste, und es ist gut, daß er nun endlich auch einmal als ein Eigener zu Worte kommt. Denn das ist Sperl gewesen, so wenig man leugnen wird, daß er die entscheidenden Anregungen seines Lebens, gleich Leibl, erst in Rambergs Atelier, dann durch Courbet und die Fontainebleauer und schließlich eben durch den Freund selbst erhielt. Bei Ramberg aber hatte Sperl sich zunächst zu einem Genremaler entwickelt, der sich nicht allzusehr von den übrigen besseren Vertretern dieser Spezialität unterschied. Der »Hochzeitszug« und die »Schmückung zum Fest«, die man jetzt als Repräsentanten dieser Zeit sieht, bieten in der Auffassung und im Arrangement der Figuren durchaus nichts Ungewöhnliches. Doch auch hier spürt man schon im Beiwerk den redlichen Natursinn und das gesunde Farbengefühl, die sich neben der freundlich anspruchslosen Genrekonvention zum Worte melden; durchs Fenster der Stube auf dem zweiten der genannten Bilder sieht man einen winzigen Landschaftsausschnitt, der durch die Weichheit und Schönheit seiner Malerei entzückt. In der gleichen Periode entstand das »Bauernhaus in Pinzberg«, das schon ganz den warmen braunen Ton der späteren Jahre hat. Und nun tritt langsam das Figürliche, mit dem Sperl nie recht auf vertrautem Fuße stand, zurück, um Jahre lang fast ganz aus seinen Bildern zu verschwinden. Dafür erscheint jetzt die Reihe der Landschaftsblicke, der Dorfäcker, der Gartenwinkel und Bauernstuben, in denen alles auf ein inniges, ernsthaftes Erfassen der farbigen Werte gestellt ist. Sperl teilt dabei mit Leibl die Vorliebe für eine tiefe Tonmalerei und er strebt mit ihm zu einer unerschütterlichen Solidität des Handwerks. Aber gegenüber Leibls Kraft und Wucht steht Sperls zartere, duftigere Art. Er hat nicht das Saftige, Erdhafte des Freundes, sondern eine behutsamere Pinselführung, die nicht, wie die Leibls, den koloristischen Geheimnissen der Erscheinungen an die Wurzel greift, sondern mehr ihren farbigen Schein ablöst. Aber in diesen Grenzen hat Sperl in jener glücklichen Hauptepoche Vorzügliches geleistet. Sein Blick für Einheit und Geschlossenheit des Bildeindrucks hat sich damals so sicher entwickelt, daß er nun auch die menschliche Gestalt ohne Dissonanz in den landschaftlichen Rahmen einzuordnen weiß. Die Schilderung Leibls auf der Hühnerjagd, die figurenreiche Jagdgesellschaft auf der Heimkehr und anderes liefern dafür den Beweis. Und jetzt hat er sich der Auffassung des Freundes so sehr genähert, daß die beiden Bilder entstehen konnten, die Leibl und Sperl gemeinsam malten und signierten, und von denen das eine die beiden Künstler selbst beim Waidwerk zeigt — ein prachtvolles Dokument dieser einzigartigen Gemeinschaft. Nach Leibls Tode hat Sperls Malerei dann im letzten Jahrzehnt noch einmal eine neue Wendung genommen. Aus den eng umschlossenen Wald- und Zimmerinterieurs richtete sich sein Blick über die weite oberbayerische Ebene, deren Wiesen und Felder in der Ferne von den Silhouetten des Gebirges begrenzt sind, und er gab Landschaftsschilderungen, die in der heimlichen Poesie der befreienden Stimmung mit manchen Frühbildern Hans Thomas eine gewisse Verwandtschaft haben. Zugleich änderte sich seine Farbenskala, die sich überraschend aufhellte und aus der früheren Neigung zum Tonigen zu lebhafteren Harmonien überging. Nicht alles aus diesem letzten Dezennium ist gleich gelungen, und neben feinen Schilderungen voll sorgsam abgewogener Valeurs stehen manche härteren und bunteren Stücke. Aber auch in ihnen lebt das, was Sperls Kunst im Innersten charakterisiert: seine andächtige Liebe zur Natur, seine stille, auf das Wesentliche gerichtete Art, die abseits von allen wechselnden Strömungen des Tages nur sich selbst sucht und betätigt. Seine Werke sind rechte Werke der Einsamkeit, in der ein Künstler sich selbst findet, und auch da, wo das Technische im einzelnen nicht alle Forderungen erfüllt, spricht zu uns die phrasenlose Aufrichtigkeit und das andächtige Empfinden einer geraden, reichen und gütigen Persönlichkeit, die wir lieben müssen. — Dem schön ausgestatteten Katalog der Berliner Ausstellung hat Prof. Dr. *Hans Mackowsky* eine treffliche Einleitung vorausgeschickt.

Die Angelegenheit des großen *neuen Berliner Kgl. Opernhauses* kommt nun langsam in Fluß. Zunächst ist eine Anzahl von Architekten zu einer *engeren Konkurrenz* eingeladen worden, und zwar die Herren Geh. Oberhofbaurat von Ihne, Geh. Hofbaurat Felix Genzmer, der Charlottenburger Stadtbaurat Seeling, Geh. Baurat Franz Schwechten, Prof. Max Littmann in München und der Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann. Die Begrenzung der Konkurrenz auf diese Künstlerzahl begegnet in Berlin vielfachem Widerspruch, weil man mit Recht geltend macht, daß hierbei wiederum die Gesamtheit der jüngeren, vorwärts drängenden und frischen Kräfte übergangen worden ist. Die Aufgabe, die es hier zu lösen gilt, ist eine so bedeutsame und für die Entwickelung des Berliner Stadt-

bildes wie der deutschen Monumentalarchitektur überhaupt so wichtige, daß man in der Tat hätte wünschen müssen, sie entweder einer einzelnen überragenden Persönlichkeit anvertraut oder einem allgemeinen deutschen Wettbewerb vorgelegt zu sehen. Nicht ohne Grund wird darauf hingewiesen, daß Ludwig Hoffmann, der durch die Museumsbauten und sein städtisches Amt vollauf in Anspruch genommen ist, für das Opernhaus so gut wie gar nicht in Betracht kommt, daß es sich hier vielmehr gleichsam um eine Aufforderung ehrenhalber handelt; daß Littmann eine ausgesprochen münchnerische Baukunst betreibt; daß Schwechten und Ihne alle Theatererfahrungen fehlen. Bleiben Seeling und Genzmer, die allerdings mit den speziellen Anforderungen eines Bühnenhauses eng vertraut sind, von denen aber Seeling, ein tüchtiger Praktiker, durchaus nicht immer künstlerisch einwandfreie Theaterbauten geschaffen hat, während Genzmers Arbeiten in Wiesbaden und vor allen Dingen sein höchst bedenklicher Innenumbau des Berliner Schauspielhauses eine allgemeine Ablehnung erfahren haben. Die Berliner Kunstfreunde sind durch die ganze Konkurrenz lebhaft beunruhigt, und nach vielfachen besseren Ansätzen auch der offiziellen und staatlichen Architektur in Preußen setzen, wie es scheint, abermals die Befürchtungen, Kämpfe und Unerquicklichkeiten ein, die bis vor kurzem unser öffentliches Kunstleben aufwühlten, und auf deren Ende man schon gehofft hatte. Das in Aussicht genommene Gelände am Königsplatz hat eine Tiefe von 152 und eine Breite von 92 Metern. Die beiden benachbarten, gleichfalls im staatlichen Besitz befindlichen Baublöcke an den beiden nach den Zelten zu führenden Straßen sollen zur Bebauung für fünfgeschossige Wohnhäuser veräußert werden! Gegebenenfalls sollen in einem Teil dieser Bauten die Theaterwirtschaft nebst Wohnung für den Wirt, in einem andern Teil die Diensträume für die Generalintendanz untergebracht werden. An der Hinterseite der Oper ist ein Betriebs- und Speichergebäude gedacht. Der Zuschauerraum des neuen Theaters soll 2250 Sitzplätze, von denen mindestens 650 im Parkett untergebracht werden müssen, und im obersten Rang 250 Stehplätze enthalten. In der großen Kgl. Hofloge sind etwa 80 Sitzplätze und im Proszenium, im Parkett und ersten Rang für den Hof je zwölf Vorderplätze vorgesehen. Die Hauptbühne soll eine Breite von 32 Metern, eine Tiefe von 30 Metern und eine Bühnenöffnung von $13^1/_2$ Metern erhalten. Da der Bühnenfußboden 3,50 Meter über dem Erdboden vorgesehen ist, und über dem 34 Meter hohen Schnürboden ein zwei Meter hoher Rollboden und darüber ein mindestens sieben Meter hoher Dachraum liegen muß, so erhält das Bühnenhaus voraussichtlich die stattliche Höhe von $56^1/_2$ Metern. Von den aufgeforderten Architekten wird außer den Zeichnungen im Maßstabe von 1:200 ein Gesamtanlageplan mit der Anlage für den künftigen Fuß- und Wagenverkehr, sowie eine perspektivische Ansicht gefordert. Die reinen Baukosten dürfen die Summe von zwölf Millionen nicht übersteigen. Es wird den Architekten übrigens anheimgestellt, außer den für den Krollschen Bauplatz aufgestellten Entwürfen noch andere, ihnen geeignet erscheinende Bauplätze mit Erläuterung durch eine Skizze des Grundrisses in Vorschlag zu bringen.

Ein nachgelassenes Werk Franz Skarbinas ist soeben an die Öffentlichkeit gekommen: eine farbige Künstlersteinzeichnung »Der Gendarmen-Markt in Berlin«, die im Verlage von R. Voigtländer in Leipzig erschienen ist. Das Blatt, das in der chalkographischen Abteilung der Reichsdruckerei hergestellt ist, schließt sich dem älteren Berliner Skarbina-Blatt in gleicher Technik: »Das Kaiserliche Schloß in Berlin«, an und gibt wie dies das schöne Stadtbild an einem hellen Wintertage mit frischgefallenem leuchtendem Schnee wieder. *M. O.*

NEKROLOGE

o **Köln.** Im Alter von 89 Jahren starb hier der Historienmaler Prof. **Johannes Niessen.** Von 1866—1890 war er Konservator am Wallraf-Richartz-Museum. Er hat auch einen Katalog der Gemäldesammlung verfaßt, der noch bis zum Jahre 1902 in Gebrauch war. — Seinem Nachfolger im Amt, Carl Aldenhoven, ist auf dem Melatenfriedhof in Köln von Freunden und Verehrern ein Denkmal in Form einer vom Bildhauer J. B. Schreiner entworfenen griechischen Stele gesetzt worden, das demnächst enthüllt werden soll.

In Berlin starb am 1. September d. J. der Geschichtsmaler **Franz Steffens,** eins der ältesten Mitglieder des Künstlervereins, im Alter von 92 Jahren.

PERSONALIEN

⊙ **Dr. Elfried Bock,** bisher wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Königl. Kupferstichkabinett zu Berlin, wurde an Stelle des verstorbenen Dr. Walter Gensel zum Direktorial-Assistenten ernannt.

+ **München.** Der bekannte Maler **Gabriel von Max** — in den siebziger und achtziger Jahren einer der gefeiertsten Künstler Münchens — wurde am 23. August siebzig Jahre alt. Prinzregent Luitpold von Bayern verlieh dem Jubilar die Prinzregent-Luitpold-Medaille in Silber.

Die für Verdienste um das Bauwesen gestiftete Medaille in Silber wurde vom preußischen Minister der öffentlichen Arbeiten dem Geh. Baurat Prof. **Richard Borrmann,** von der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg, verliehen. Die Auszeichnung erfolgte in Anerkennung der Verdienste, die sich Borrmann durch seine Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule sowie durch seine wissenschaftlichen Arbeiten um die Förderung der Baukunst und Bauwissenschaft erworben hat.

WETTBEWERBE

Die Sieger im Menzelpreisausschreiben. In dem von der Berliner Illustrierten Zeitung veranstalteten Menzelpreisausschreiben für deutsche Illustratoren ist die Entscheidung gefallen. Die Jury, der Prof. Max Liebermann, Prof. Arthur Kampf, Prof. Franz Kruse und Karl Schnebel sowie Georg Hermann angehörten, hat sich für die Arbeiten von Fritz Koch-Gotha und Heinrich Zille entschieden, die beide des Menzelpreises würdig befunden wurden. Infolgedessen wurde der für die beste Zeichnung des Jahres ausgesetzte Preis von 3000 Mark vom Verlage auf das Doppelte erhöht, so daß jeder der Preisträger den vollen Menzelpreis von 3000 Mark erhielt. Die für die nächsten beiden Jahre ausgesetzten Menzelpreise von je 3000 Mark bleiben trotzdem in voller Höhe bestehen. Die beiden preisgekrönten Zeichnungen werden in der Nummer der Berliner Illustrierten Zeitung vom 16. September veröffentlicht.

Berlin. Unter den Mitgliedern der »Vereinigung Berliner Architekten« war ein **Ideenwettbewerb** für die rentabelste Bebauung des Grundstücks Potsdamerstraße 38 ausgeschrieben worden, zu dem insgesamt 39 Entwürfe eingereicht waren. Preisgekrönt wurden die Entwürfe nachstehender Architekten: Toebelmann und Groß (2000 M.), R. Seel (1500 M.), Heidenreich und Michel, Zaar und Vahl, Ernst Müller und Arthur Wolff (je 1000 M). Angekauft wurden zwei Projekte der Architekten Heidenreich und Michel und ein Entwurf von Prof. Bruno Möhring.

Bern. Die Konkurrenz für ein **Welt-Telegraphendenkmal** ist insofern resultatlos verlaufen, als von den 89 eingelaufenen Projekten keins mit einem Preis gekrönt wurde. Der Beschluß der Jury war einstimmig.

+ **Meran.** Ein **Preisausschreiben** für ein vornehmes **Wohn- und Geschäftshaus** mit drei Preisen zu 2000, 1500 und 1000 Kronen erläßt die Meraner Baugesellschaft »Phönix«. Eventuell angekaufte Entwürfe werden mit 600 Kronen vergütet. Als Preisrichter fungieren die Herren: Prof. Joh. Deininger, Architekt in Innsbruck; k. k. Oberbaurat Fried. Ohmann, Architekt in Wien; Karl Söldner, Architekt in München; Bürgermeister Dr. Weinberger in Meran; Aloys Egger, Obmann der Gesellschaft in Meran. Einsendungstermin bis 15. Oktober 1910.

In der Stadt **Mülheim a. Ruhr** soll ein neues **Rathaus** erbaut werden. Zur Erlangung von Entwurfsskizzen wird ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben für im Deutschen Reich geborene oder ansässige Architekten. Es werden die vom »Verbande Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine« aufgestellten Grundsätze maßgebend sein. Einlieferungstermin ist der 1. März 1911.

Die Stadtgemeinde **Karlsbad i. B.** schreibt unter den Architekten deutscher Nationalität einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Bau eines **städtischen Kurhauses** aus. Bausumme: etwa zwei Millionen Kronen (ohne Einrichtung). Preise: 1. Preis 8000 K, 2. Preis 5000 K, zwei 3. Preise zu je 2000 K, 4. Preis 1500 K. Weitere Projekte können im Falle der Empfehlung durch die Preisrichter für den Betrag von je 1000 K angekauft werden, und es sind zwei solche Ankäufe vorgesehen.

DENKMALPFLEGE

Ein **Ortsstatut gegen Verunstaltung des Stadtbildes** hat auch **Hannover** erlassen. Es ist in erster Linie dazu bestimmt, die künstlerisch und historisch bedeutenden Bauwerke der Altstadt vor Verunstaltung zu schützen, soll aber auch im weiteren auf eine Verschönerung des Stadtbildes in den neuen Bauvierteln hinwirken. Vorläufig ist es bis zum Ende des nächsten Jahres in Geltung und soll dann eine Nachprüfung erfahren. Hoffentlich hat das Statut den notwendigen Erfolg, das eigenartige Bild der Altstadt Hannover vor Entstellungen zu bewahren.

Zum **Zwecke einer tatkräftigen Denkmalpflege** hat jetzt die badische Regierung eine nachahmenswerte Maßregel getroffen. Es soll mit der Ernennung von Bezirkspflegern der Kunst- und Altertumsdenkmäler in den Landgemeinden ein Versuch gemacht werden. Für den Landbezirk Mannheim ist Dr. J. A. Beringer ernannt worden.

DENKMÄLER

o **Köln.** Das für die neue Dombrücke bestimmte Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms II. ist jetzt unter Leitung seines Schöpfers, Prof. L. Tuaillon, aufgestellt worden und verspricht, soweit sich bis jetzt beurteilen läßt, eine ganz bedeutende Wirkung auszuüben. Um von den kolossalen Massen eine Vorstellung zu geben, sei mitgeteilt, daß das Gesamtgewicht des Denkmals etwa 4500 kg beträgt.

Berlin. Das Modell zum **Bödiker-Denkmal**, welches im Vestibül des Reichsversicherungsamts zum Andenken an den ersten Präsidenten dieser Behörde errichtet werden soll, ist von dem Bildhauer Prof. Janensch-Charlottenburg fertiggestellt und von dem Ausschuß des Denkmalkomitees abgenommen worden.

Bremen. Hier erfolgte auf dem Domhof die Enthüllung des von Prof. Adolf Hildebrand-München geschaffenen **Reiterstandbildes des Fürsten Bismarck.** Das Denkmal stellt den Fürsten Bismarck in Kürassieruniform zu Roß auf einem sechs Meter hohen Sockel dar.

Bad Nauheim. Das **Beneke-Denkmal,** zu dem Stadt, Kurverwaltung und Kurgäste seit Jahren die Mittel gesammelt hatten, ist eingeweiht worden. Es ist nach einem Modell von Prof. Jobst-Darmstadt hergestellt.

FUNDE

o **Köln.** Auf dem Terrain eines großen Neubaus in der Wolfsstraße ist ein wertvoller römischer Mosaikboden aufgefunden und dem Wallraf-Richartz-Museum zum Geschenk gemacht worden. Er stellt in einer regelmäßigen geometrischen Musterung innerhalb der einzelnen Felder verschiedene Tiere dar.

ARCHAOLOGISCHES

Zur alten Architektur Nordsyriens. In den vor kurzem erschienen »Publications of the Princeton University Archaeological Expedition to Syria in 1904—1905«, Section B Northern Syria Parts 1 to 3, behandelt unter anderem der bekannte Archäologe Howard Crosby Butler die Architektur in den verhältnismäßig unbekannten Territorien von Ala und Kasra ibn Wardan und des Djebel Riha und Djebel Wastane. In letzteren Gebieten wurden zahlreiche und instruktive Überreste von Hausarchitektur gefunden, die in ausführlicher Weise aufgenommen und beschrieben werden. Es handelt sich hauptsächlich um spätrömische Villen und zwar kleine Häuser mit drei und vier Zimmern und Stall bis zu gewaltigen Palastbauten. Die Ruinen sind in solchem Zustand, daß das Arrangement des oberen Stockwerks leicht zu rekonstruieren war. Kirchen sind in allen diesen Regionen zahlreich vorhanden. Aber auch andere öffentliche Bauten, Kasernen, Bäder, Karawansereien wurden photographiert und aufgenommen. Da der lokale Stein, der Basalt, brüchig ist, so wurde wenig fein ausgearbeitete Dekoration gefunden. Die Tendenz der Bauleute war, das Simswerk zu vereinfachen. Man machte hauptsächlich Hohlrinnen. Auch die Kapitelle sind einfach. Doch fand die Expedition der Princeton-Universität mehrere der panelierten Basalttore resp. Türen, die Syrien eigentümlich sind. — In Kasr Ibn Wardan, wo die Expedition ebenfalls arbeitete, fand man Ausnahmen, indem dort eine monumentale Kirche und öffentliche Gebäude (Kasernenbauten) nicht aus Basalt, sondern aus Ziegelwerk erbaut sind. Butler ist der Ansicht, daß man es hier mit kaiserlichen Bauten aus der Zeit Justinians zu tun hat. Die Kirche von Kasr Ibn Wardan, von der eine ausführliche Rekonstruktion versucht wurde, ist ein ganz hervorragendes Bauwerk. Alle ihre Gewölbbogen sind doppelt und in leichter Weise zum Spitzbogen neigend. Sie hatte eine luftige Kuppel, deren Strebebogen mit ziemlich großen Fenstern durchbrochen waren. Die Wölbung der Seitenschiffe und des Triforiums dienen dabei bereits als Stütze für Hauptschiff und Kuppel. Kasr Ibn Wardan ist ein Beispiel dafür, wie die byzantinische Architektur bereits imstande ist, den Schritt zu tun, den die romanische Architektur in Wirklichkeit erst sechs Jahrhunderte später getan hat. *M.*

Galvanoplastische Nachbildungen arretinischer Gefäße. Die Württembergische Kunstanstalt in Geislingen an der Steige hat sich um die Erkenntnis der Kunst des klassischen Altertums durch ihre vortrefflichen galvanoplastischen Hohlgüsse solcher antiker Marmorstatuen, die als Kopien von Bronzeoriginalen anzusehen sind, ein großes Verdienst erworben. Jeder, der die im Stettiner Museum vorhandenen 16 galvanoplastischen Nachbildungen antiker Statuen usw. betrachtet, — auch das Kopenhagener Museum

besitzt. eine Anzahl derselben — wird zur Erkenntnis kommen, daß hier der Eindruck antiker verloren gegangener Bronzeoriginalien am besten gewonnen werden kann (vgl. den Aufsatz von Sieveking »Nachbildungen antiker Kunstwerke im städtischen Museum zu Stettin ‚Museumskunde‘ Bd. 5, Heft 3«). — Neuerdings hat die Geislinger Anstalt wiederum der Erkenntnis antiker Kunst einen Dienst geleistet, indem sie auf Initiative des bekannten New Yorker Kunstkenners und Mäcens James Loeb eine Anzahl arretinischer Gefäßformen aus seiner berühmten Sammlung, die neben der im Museo Publico zu Arezzo befindlichen die bedeutendste und umfangreichste Sammlung arretinischer Keramik ist, galvanoplastisch nachgebildet hat. Die reliefverzierte Töpferware, welche unter den Kunstwerken des hellenisierten Rom der späteren Republik und des frühen Kaiserreiches eine große Rolle spielt, sowohl wegen ihrer technischen Vollkommenheit wie wegen des eigenen Reizes vieler der sie schmückenden Motive, wurde als ein billiger Ersatz der Gefäße aus Silber und anderen Edelmetallen angesehen; denn Form und Details dieser Vasen erinnern an Vorbilder aus Metall. Die dekorativen Motive, welche bei vielen der besten Stücke aus einem Fries von tanzenden, opfernden oder zu Festgelagen versammelten Figuren, bei anderen aus einer oft recht komplizierten Anordnung naturalistischer oder konventioneller Pflanzenformen, Girlanden, Masken oder sonstigen Gegenständen bestehen, sind gewiß zum großen Teil auf Modelle der Gold- oder Silberschmiedekunst zurückzuführen. Gerade wegen des Zusammenhangs der arretinischen Tongefäße mit der alten Metallkunst ist der amerikanische Kunstverständige zu dem Entschluß gekommen, daß er eine Anzahl der Gefäßformen seiner Sammlung galvanoplastisch nachgießen lassen wollte; denn es ist zu bedenken, daß auch die reichsten Museen arm an Silbergefäßen aus dem Altertum sind, und daß dafür eigentlich nur der Rothschildsche Silberschatz von Boscoreale im Louvre, der Silberschatz von Hildesheim in Berlin und die reichen aus Südrußland stammenden Schätze in Petersburg in erster Linie in Betracht kommt. Die Geislinger Art der Reproduktion ist von einer ganzen Reihe von Archäologen und Kunstfreunden gut geheißen worden; und die niedrigen Preise, zu welchen dieselben zum Verkauf angeboten werden, werden diesen neuen Geislinger Reproduktionen nach antikem Vorbild gewiß bald weite Verbreitung schaffen. — Ich hatte Gelegenheit, die von Geislingen bereits hergestellten neun Stücke genau zu betrachten und bin erstaunt, in welcher Weise die Metalltechnik des Altertums auf mechanischem Wege hier in höchster Vollendung zu neuem Leben gelangt ist. Der matte Silberglanz eignet die Stücke in ganz hervorragender Weise z. B. zu Tisch-, Büfett- und Board-Dekorationen, und wenn man sich in den Schalen einen Glaseinsatz mit Blumen gefüllt — die den Rand aber nicht überragen dürfen — denkt, so hat man damit einen ganz entzückenden Zimmerschmuck gewonnen. Mancher, der »in argento plane studiosus«, wie Petronius den Trimalchio im Gastmahl charakterisiert (»auf Silbergeschirr bin ich ganz gewaltig versessen«) sein möchte, kann sich dies nunmehr infolge der wohlgelungenen Geislinger Nachbildungen gestatten. Aus der Sammlung Loeb sind reproduziert: Nr. 53, vollständige Form mit Kalathiskostänzern, d. h. weiblichen Gestalten, welche eine eigenartige, einem Korb (Kalathiskos) ähnliche Kopfbedeckung tragen. Nr. 76, vollständige Form, Symposionsszenen. Nr. 223, vollständige Form mit Masken, Köpfen, Bukranien, Tieren, signiert von Rasinius und seinem Sklaven Certus; die ganze Oberfläche ist von sorgfältig und minutiös modellierten Löwenfellen eingenommen, man darf an alexandrinischen Ursprung dieser Dekorationsart denken. Nr. 17, ebenfalls vollständige Form aus der Fabrik des Perennius und Tigranes; hier sind traubenpflückende und -austretende Satyrn dargestellt. Nr. 305, mit Festondekoration; darunter kleine Vögel, Bienen, Amoretten, Eidechsen. Ferner Nr. 1 Opferszenen, musizierender Satyr, Cymbalspielerinnen usw. Nr. 125, durch fünf Thyrsusstäbe getrennte Felder mit je zwei tanzenden männlichen und weiblichen Figuren und einem männlichen Flötenbläser. Endlich noch Nr. 306 Form aus der Fabrik des Pantagatus und Rasilius mit Lorbeerdekoration im unteren und Festons wie in der schon geschilderten Vase im oberen Feld. Ein kleines teetassenähnliches Gefäß Nr. 224 mit ziemlich konventioneller Dekoration macht den Schluß der bereits hergestellten Reihe. Einzelheiten über die Dekoration findet man in dem ausgezeichneten, durch die Liberalität des Herrn Loeb in verschiedene Hände gekommenen Katalog der »Loeb-Collection of Arretine Pottery«, den der bekannte Archäologe Georg H. Chase hergestellt hat und in dem auf 23 Platten die größte Anzahl der 589 ganzen und fragmentarischen arretinischen Formen und Vasen der Loeb-Sammlung in vortrefflichster Weise abgebildet sind. — *M.*

AUSSTELLUNGEN

⊙ Die **Sonderbund-Ausstellung in Düsseldorf** hat einen außerordentlichen Erfolg beim Publikum zu verzeichnen. Es ist schon jetzt ein erheblicher Teil der ausgestellten Kunstwerke verkauft worden. Von jüngeren deutschen Künstlern sind vor allem Max Clarenbach, August Deußer und Karl Hofer mit einer stattlichen Reihe von Nummern in der Verkaufsliste vertreten, von Franzosen George Bracque und Othon Friesz. Auch die badenden Jungen von Max Liebermann gingen in Privatbesitz über. Unter den Käufern findet sich das Folkwang-Museum in Hagen und die Ruhmeshalle in Barmen.

Im **Stuttgarter Landesgewerbemuseum** wurde soeben eine Ausstellung eröffnet: der **Bucheinband der letzten 150 Jahre,** der in übersichtlichen, nach Jahrzehnten geordneten Gruppen vorgeführt wird. Es ist sehr interessant, an der Hand dieses reichhaltigen Materials die Stil- und Geschmackswandlungen seit der Regierung des Herzogs Karl Eugen bis in unsere Tage zu verfolgen.

Darmstadt. Auf der Darmstädter **Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes** hat das *Hessische Landesmuseum* das »Porträt des Fräulein Hasse« von Graf Leopold von Kalckreuth und Franz von Stucks »Salome« erworben. Karl Bantzers »Familienglück« kaufte das *Schlesische Museum in Breslau.* Für das *Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln* wurde das Gemälde »Noli me tangere« des Müncheners Karl Caspar angekauft. Max Pechsteins Zeichnung »Weiber« ist von dem *Städtischen Museum Elberfeld* erworben worden. Das Gemälde Hans Ungers unter dem Titel »Sonne« ist nebst der Landschaft des Berliners Robert Hoffmann aus dem Schwetzinger Park von dem Großherzog von Hessen angekauft worden. Zahlreich sind auch die in Privatbesitz übergegangenen Werke anerkannter Meister und jüngerer Künstler.

× Am 1. Oktober wird in den Räumen des Herbstsalons im Grand Palais zu **Paris** eine **Münchener Ausstellung angewandter Kunst** eröffnet, die in einer größeren Anzahl von einzelnen Zimmern und Räumen mit Sammelgruppen kunstgewerblicher Erzeugnisse einen Überblick über die zurzeit in München auf dem Gebiet der angewandten Kunst tätigen Kräfte darbieten wird. Der Plan zu diesem Unternehmen entstand vor zwei Jahren, als die französische »Union provinciale des Arts décoratifs« zum Besuch der Ausstellung »München 1908« in der baye-

rischen Hauptstadt weilte und Frantz Jourdain, der Präsident des Herbstsalons, der sich unter den Gästen befand, gelegentlich einer Ansprache die Einladung an die Münchener Künstlerschaft richtete, ihre Leistungen auch einmal in Paris vorzuführen. Diese Einladung wurde dann im folgenden Frühjahr wiederholt durch ein offizielles Schreiben Jourdains an die »Münchener Vereinigung für angewandte Kunst«. Den deutschen Künstlern ist für die geplante Ausstellung ein ansehnlicher Teil des dem Pariser Herbstsalon zustehenden Platzes im Grand Palais zur Verfügung gestellt. Man sieht der Veranstaltung in Deutschland wie in Frankreich mit gleich großem Interesse entgegen; denn es ist das erstemal seit der Weltausstellung von 1900, daß das deutsche Kunstgewerbe in Paris repräsentativ auftritt.

Kassel. Im Hofe der alten Kunstakademie hat zurzeit eine von der Kasseler Gewerbehalle veranstaltete **Ausstellung für Friedhofskunst** Platz gefunden. Aus der richtigen Erwägung heraus, daß die Einführung einzelner künstlerischer Grabmäler von auswärts wenig nützt, wenn nicht die ortsansässigen Handwerksmeister unter Leitung tüchtiger Künstler zur Mithilfe herangezogen werden, haben Kasseler Künstler die Mehrzahl der Denkmäler entworfen und von Kasseler Handwerksmeistern ausführen lassen. Als Material ist hessischer Sandstein bevorzugt worden. Zu erwähnen sind namentlich die Arbeiten des Lehrers an der Kgl. Kunstgewerbeschule, Sautter, der auch den stimmungsvollen, in raumkünstlerischer Beziehung bemerkenswerten Rahmen der Ausstellung entworfen hat.

Die **Japanische Ausstellung in London** ist, wie wir hören, früher als es beabsichtigt war, geschlossen worden und zwar in den ersten Septembertagen. Diese Gelegenheit sei benutzt, einen Druckfehler in dem Aufsatze des Herrn Dr. Kümmel »Ostasiatische Malerei im British Museum« in der letzten Nummer zu berichtigen: Auf Spalte 613, Absatz 3, Zeile 8 von unten muß es statt Chionin heißen Chionji.

Wien. Albertina. XVI. Ausstellung. Wie alljährlich bietet auch heuer die *Herbstausstellung der Albertina* eine Übersicht über die im letzten Jahre erworbenen Kunstwerke, die in einer Auswahl vorgeführt werden. An erster Stelle sei da genannt eine Gewandstudie, eine weiß gehöhte Zeichnung auf grünem Papier; das ganz prächtige, fast dürerartig anmutende Blatt ist das Werk eines unbekannten venezianischen Meisters des 16. Jahrhunderts. Blätter von *Lodovico Mazzolini*, *Giovanni Franco* und eine Verkündigung des *Cavaliere d'Arpino* schließen sich würdig an. Vom Geiste großzügiger Formensprache ist eine Bisterskizze *Parmigianinos* (Heimsuchung) erfüllt. *Giulio Romano*, *Luca Cambiaso* und *Carlo Maratta* sind mit guten Zeichnungen vertreten; eine Schindung des Marsyas von *Paolo Farinati* verdient Erwähnung, desgleichen eine feine Federzeichnung von *Stefano della Bella*. Ein Blatt von *Salvator Rosa* muß als besonders glückliche Erwerbung genannt werden; es stellt den Künstler selbst dar in Gemeinschaft mit seinem Freunde auf dem Lande. Auf der Rückseite der Zeichnung befindet sich ein Schreiben, gerichtet an den »Ritter von der Feder«. Wer damit gemeint ist, ist nicht ersichtlich, da Beschädigungen des Blattes die Adresse vernichtet haben. Ohne Zweifel ist dem Ganzen aber zu entnehmen, daß, wie *Leandro Ozzola* (Cicerone I, S. 691) anführt, das Blatt von der Hand Salvator Rosas herrührt und ihn selbst mit einem Freunde darstellt, wie sie auf dem Lande als Einsiedler leben und sich an Naturgenuß, Poesie und Malerei erfreuen. Von den Italienern, die diesmal in recht reicher Zahl Eingang fanden, sind nebst einer Verehrung Mariens von *Pietro de Pietri* und Blättern von der Hand *Guercinos* noch zwei Rötelzeichnungen von *G. Piranesi* zu erwähnen; es sind Skizzen für seine Vedute di Roma. — Die holländische Schule ist mit einer Silberstiftzeichnung von *Goltzius* (Damenbildnis), einer Gruppe aus der Sippe Christi eines niederländischen Meisters des 16. Jahrhunderts und einer wirksamen Studie »Saul und David in der Höhle von Engaddi« in der Art des *Aert de Gelder* vertreten. — Die besten Blätter der altdeutschen Schule sind anonym. Zu nennen sind in erster Linie ein Christus am Kreuze und eine hl. Magdalena aus dem 15. Jahrhundert; aus derselben Zeit stammt die Zeichnung »Salome vor Herodes« von einem Baseler Meister. Der ältere und jüngere *Breu* sind durch vorzügliche Blätter vertreten, und *Wächtlins* Federzeichnung eines Bogenschützen läßt die vollendete Kunst des Straßburger Meisters bewundern. Zu nennen wären noch Blätter von *Cristoph Amberger*, eine mythologische Szene *Georg Pehams* und ein anonymes Blatt eines oberdeutschen Meisters des 16. Jahrhunderts (Parisurteil). Einige recht gute Federzeichnungen des Tirolers *Troger* und zwei anonyme Porträtminiaturen auf Pergament (die Kaiserin Maria Theresia und die Kaiserin Katharina von Rußland) leiten zur Gruppe moderner Blätter über.

Johann Höchles Schlachtenbilder wirken durch die Unmittelbarkeit ihrer Darstellungsweise gegenständlich. Eine Skizze von der Schlacht bei Aspern gewinnt noch besondere Bedeutung, da eine handschriftliche Beglaubigung von Ant. Gräffer erhärtet, daß der Künstler unter Gefahr für sein Leben die Skizze am Schlachtfelde nach der Natur gezeichnet habe. Sie dürfte wohl die einzig existierende authentische bildliche Darstellung der Schlacht sein. Der modernen Kunst ist ein ziemlich breiter Raum eingeräumt. An dem Altmeister *W. Busch* wurde eine Ehrenschuld getilgt, indem die köstliche Serie »Das warme Bad« (veröffentlicht in den Münchener Bilderbogen Nr. 412) für die Sammlung erworben wurde. *Max Klingers* Studie zu einer der Frauengestalten auf dem Leipziger Aulabilde (signiert 1906) weist alle Vorzüge des großen Meisters auf. *William Ungers* Bleistiftskizze zu einem Porträt des alten Malers Lichtenfels und *M. Slevogts* Selbstporträt sind flott hingestrichene Bildnisse. *O. Gulbransson* fand mit einer lustigen Satire auf Gerhard Hauptmann (veröffentlicht im »Simplizissimus«) Eingang in die Albertina. Der Rheinländer *Hollenberg* lieferte eine prächtige Gouachelandschaft, *O. Greiner* eine stilistisch interessante allegorische Darstellung für eine Umrahmung. Der Münchener *Edmund Steppes*, dessen Kunst immer weitere Kreise zu interessieren beginnt, brachte eine Bleistiftzeichnung, die in einer ganz eigenartig-duftigen Technik eine Fülle von Naturstimmung ausströmt. Von *C. A. Reichel*, der von der »Wiener Kunstschau« her als Künstler von der äußersten Linken in Erinnerung ist, wurden zwei Blätter erworben; ein Holzschnitt und eine Rötelzeichnung (Frauenakt). Sie geben den erfreulichen Beweis, daß der junge Künstler nach manchen extravaganten Abwegen sich nunmehr selbst gefunden hat; namentlich der Holzschnitt birgt eminent dekorative Werte.

Von den graphischen Blättern, die in großer Anzahl erworben wurden, seien nur einzelne genannt. Am zahlreichsten vertreten ist wohl der Wiener *Ferdinand Schmutzer*. *Francisque Raffaëlli*, *Hans Thoma*, *Maurice Dumont* (Glyptographie), *Max Klinger*, *J. Pennell*, *Fantin-Latour*, *Herkomer*, *Leibl*, *Rodin*, *A. Zorn* seien hervorgehoben. — Nicht unerwähnt bleibe eine Reihe von japanischen Pinselzeichnungen (Kuniyoshi, Hokusai und Kiosai), die die Sammlung auf dem Gebiete ostasiatischer Kunst in erfreulicher Weise bereichern. *Ant. Reichel.*

SAMMLUNGEN

o **Aachen.** Das städtische Suermondt-Museum beginnt ein neues Gesicht anzunehmen. Soweit es die unglücklichen Raumverhältnisse des nicht zu Museumszwecken erbauten Hauses zulassen, ist Ordnung und System in die sehr zahlreichen dort aufbewahrten Kunstschätze gebracht worden. Von der glücklichen Neuaufstellung der Skulpturensammlung, deren Hauptteil die Sammlung Moest bildet, ist schon berichtet worden. Jetzt ist man erfreulicherweise dazu übergegangen, die im zweiten Geschoß aufbewahrten Zimmereinrichtungen des verstorbenen Kanonikus Bock aufzulösen und den dadurch gewonnenen Raum für die Gemäldesammlung zu verwenden, deren wichtigster Teil, die Holländer des Suermondtschen Vermächtnisses, früher in den jetzigen Skulpturensälen sich darboten. Die italienischen, spanischen und vlämischen Gemälde bleiben in den stattlichen Oberlichtsälen des ersten Stockwerkes. In den darüberliegenden Räumen, deren Ausstattung leider sehr viel zu wünschen übrig läßt, bemerkt man jetzt in streng-kunsthistorischer Anordnung zunächst die altniederländischen und deutschen Gemälde und dann die vielfach wertvollen Werke der Rembrandtzeit. Die Sammlung hat durch Ausscheidung von Mittelgut sehr gewonnen. Hoffentlich werden jetzt auch die Bezeichnungen der Bilder, die längst nicht mehr den Fortschritten der Kunstwissenschaft auf diesem Gebiete entsprachen, umgeändert. Vorbildlich ist in dieser Hinsicht die glänzende Steinzeugsammlung des Museums behandelt. Außer dem Direktor Dr. Schweitzer sind an all diesen wichtigen Arbeiten die Assistenten Dr. E. Redslob und Dr. K. von Manteuffel tätig.

o **Mannheim.** Der kürzlich verstorbene Geh. Kommerzienrat Karl Eckhard hat der Stadt Mannheim die Bronzebüsten von Kaiser Wilhelm I. und von Bismarck, modelliert von Reinhold Begas und Fritz Schaper, ferner ein Bismarck-Porträt von Lenbach zur Aufstellung in der Kunsthalle hinterlassen.

»Der amtliche Führer durch das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum«. Der Reihe großer Katalogpublikationen, die im Laufe des letzten Jahres von der Direktion des Kaiser-Friedrich-Museums ausgegangen waren, schließt sich jetzt eine kleinere, aber nicht weniger nützliche Veröffentlichung an, nämlich ein Führer durch die Sammlungen, der sich an ein viel breiteres Publikum wendet als die streng wissenschaftlichen Bearbeitungen von Sondergebieten, wie sie in Wulffs und Vöges Katalogen der mittelalterlichen und der deutschen Bildwerke und in dem illustrierten Katalog der Gemäldegalerie mit den Farbenbeschreibungen Posses, von dem der zweite Band hoffentlich ebenfalls bald erscheinen wird, vorliegen. Ein Führer durch das Berliner Museum ist zwar seit langem vorhanden, ein Büchlein, das dem Besucher für den ersten Rundgang die Wege weisen will und nicht viel mehr gibt als Hinweise auf die Hauptstücke der Sammlung. Nur das Münzkabinett war hier eingehender behandelt, was das merkwürdige Mißverhältnis zur Folge hatte, daß diese mit ihren zwei Ausstellungssälen räumlich weit zurücktretende Abteilung im Führer etwa die Hälfte des Ganzen ausmachte. Aber dieser Führer genügte seit langem nicht mehr den Bedürfnissen eines bildungsbeflissenen Publikums, das im Museum nicht nur Erbauung, sondern mehr noch Belehrung suchte. Richard Muther, dessen Hauptverdienst es ist, breitere Schichten des Publikums für kunstgeschichtliche Themen interessiert zu haben, war der erste, der den Versuch machte, Museumsführer zu schreiben, die kunsthistorischen Unterricht erteilen, indem sie die Objekte der Galerie als Beispiele benutzen. Sein Cicerone durch die Berliner Gemäldegalerie ist natürlich längst veraltet. Andere versuchten ihn zu ersetzen, und der Erfolg dieser Art von Museumsführern war der beste Beweis dafür, daß sie einem Bedürfnis entgegenkamen. So war es nur zu begrüßen, daß die Direktion des Kaiser-Friedrich-Museums selbst den Plan faßte, neben dem kleineren Wegweiser auch einen solchen historisch belehrenden Führer auszugeben, standen ihr doch die nötigen Hilfskräfte in den Leitern der einzelnen Abteilungen und ihren Mitarbeitern zur Verfügung, das weit auseinanderliegende Material, das ein einzelner kaum mehr zu überblicken vermag, zu bewältigen. Die einzelnen Bearbeiter haben ihre Aufgabe verschieden erfaßt, im ganzen aber wurde doch der Plan eingehalten, ein kurz gefaßtes, kunstgeschichtliches Handbuch zu schreiben im Hinblick und mit steter Bezugnahme auf den Besitzstand des Museums. Gerade die Berliner Galerie bot die beste Gelegenheit für einen solchen Versuch, denn ihre Sammlungen sind in neuerer Zeit und unter wesentlich kunsthistorischen Gesichtspunkten zusammengebracht worden, die Aufstellung betont überall nach Möglichkeit die lokalen und historischen Zusammenhänge, so daß sich die Grundlinien des Ganzen aus dem vorhandenen Material fast von selbst ergaben. Das Werk ist sicher, ein dankbares Publikum zu finden. Auch der erstaunlich niedrige Preis von 2,50 Mark für den gut ausgestatteten Band (Verlag Julius Bard, Berlin) von 500 Seiten und mit 300 Abbildungen wird hierzu das seinige beitragen. Hoffentlich erfüllt der neue Führer aber auch im idealen Sinne seine Bestimmung, indem er die Schätze des Museums dem Verständnis der Besucher näher bringt. Die Augen der meisten sind das Lesen mehr gewöhnt als das Sehen, und man weiß zur Genüge, wie viele zufrieden sind, im Museum ein Buch in der Hand zu haben, das sie des Sehens enthebt. Hier liegt die Gefahr allzu gesprächiger Zettel und Führer. Aber das Publikum *will* belehrt sein und sucht einen Führer, greift auch zu den weniger guten, die ihm geboten wurden, und wird sicher gern den besseren, den ihm die Museumsdirektion selbst in die Hand gibt, benutzen. Wie es ihn nützt, das allerdings liegt nur bei dem Publikum selbst, das hoffentlich über all das Historische auch den Weg zur Kunst finden wird. *G.*

FORSCHUNGEN

⊙ Über einige **unechte Werke Michelangelos** berichtet Alois Grünwald im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (1910, I). Es handelt sich um den Berliner Giovannino und zwei wiederholt mit diesem in Zusammenhang gebrachte Werke, nämlich den sterbenden Adonis im Bargello und die Ergänzung des antiken Dionysostorsos in den Uffizien. Alle drei Statuen wurden bereits von Wölfflin in seinen »Jugendwerken des Michelangelo« aus stilistischen Gründen abgelehnt, Grünwald beschreitet nun den umgekehrten Weg, indem er für jedes der drei Werke den tatsächlichen Verfertiger zu erweisen versucht. Alle drei glaubt er unter den virtuosen Florentiner Bildhauern aus der Spätzeit des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts zu finden. Der Bacchustorso der Uffizien ist laut schriftlicher Überlieferung, die auch durch den Stilvergleich Bestätigung erfährt, gegen 1590 von Giovanni Caccini restauriert worden. Caccini war als Statuenrestaurator geschätzt. Eine andere von seiner Hand ergänzte Antike befindet sich ebenfalls in den Uffizien, nämlich die Gruppe des Herakles mit dem Kentauren, die 1595 vollendet wurde. Zum weiteren Vergleich wird die hl. Agnes in der Kirche Sta. Trinità herangezogen. — Der sterbende Adonis wird mit einem Adonis Vincenzios de' Rossi identifiziert, den Isabella von Medici für ihre Villa Baroncelli (später Poggio Imperiale genannt) erwarb. Erst im Jahre 1655 ist von einer Statue Michelangelos an dieser Stelle die Rede. 1780 kam der sterbende Adonis in die Uffizien, bereits

1794 wurde er aber nach dem Poggio Imperiale zurückversetzt, da er als Werk des Rossi erkannt worden war. Erst 1850 kehrte er, wieder unter dem Namen Michelangelos, in die Uffizien zurück, um 1873 in den Bargello versetzt zu werden. Zum Vergleich mit dem sterbenden Adonis werden die signierte Helenagruppe aus einem Magazin des Boboligartens und die zwei Heraklesgruppen des Palazzo vecchio herangezogen, die den Stil des Vincenzio de' Rossi in seiner Tendenz auf Nachahmung michelangelesker Formengebung kennen lehren. — Domenico Pieratti endlich wird als der Meister des Berliner Giovannino namhaft gemacht, als Entstehungszeit käme frühestens das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Betracht. Die urkundlichen Quellen schweigen in diesem Falle. Eine bestimmte Überlieferung knüpft sich nicht an das Werk, das erst im Jahre 1817 in Florenz auftauchte und 1880 von Bode für das Berliner Museum erworben wurde. Auch was an sicheren Werken des Pieratti namhaft gemacht werden kann und geeignet ist, zum Vergleich zu dienen, ist nicht eben viel, das Hauptbeweisstück, der eine der zwei Putten im Boboligarten, noch dazu fast zur Hälfte ergänzt. Eine enge stilistische Verwandtschaft zwischen dem Putto, der ein Herz aufschließt, und dem Giovannino besteht ohne Frage, allerdings will Bode sie aus einer bewußten Anlehnung des Pieratti an die Statue des Michelangelo erklären (Florentiner Bildhauer der Renaissance, 2. Aufl.), während Grünwald beide Werke auf einen Künstler zurückführen zu sollen glaubt.

o **Lievin de Vos.** In der Sammlung des Universitätsprofessors Dr. Freiherrn Fr. W. von Bissing in München befindet sich ein Triptychon niederländischer Herkunft, dessen rechter Flügel auf der Außenseite eine ausführliche, kunstgeschichtlich bedeutungsvolle Inschrift zeigt. Der Stil des Gemäldes entspricht der Kunstweise des sog. Meisters der Utrechter Adoration und zeigt in der üblichen Manier in der Mitte Maria mit dem Jesuskinde und zwei verehrenden hl. Königen, auf dem linken Flügel den Mohrenkönig mit einem Prunkgefäß, auf dem rechten den hl. Joseph. Die Inschrift nennt, wie Dr. Hermann Nasse in einem illustrierten Aufsatze über die Sammlung von Bissing im neuesten Halbbande des »Münchner Jahrbuchs der bildenden Kunst« mitteilt, den Genter Künstler Lievin de Vos als den Maler und gibt als Jahr der Entstehung 1517 an. Nasse ist geneigt, die ganze kaum übersehbare Gruppe der Epiphaniebilder des »Meisters der Utrechter Adoration« — die vollständigste Liste gab Valentiner im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVIII, S. 252 — diesem neuentdeckten Genter Maler zu geben, über den bisher nur einige biographische Notizen durch das Buch von E. de Busscher »Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVIe siècle« bekannt waren. Dem steht einstweilen noch entgegen, daß, wie Valentiner nachgewiesen hat, eine große Anzahl dieser Werke für holländische Stiftungen und Kirchen, mit größter Wahrscheinlichkeit von einem *holländischen* Maler geschaffen worden ist. Der Inschrift auf dem Münchner Bilde wird von ihrer Bedeutung nichts geraubt, wenn vorerst angenommen wird, L. de Vos sei nur einer von zahlreichen handwerksmäßigen Malern, die ein beliebtes, übrigens auf die Antwerpener Schule zurückgehendes Schema übernommen und mit ganz geringen Abweichungen ausgestaltet haben. Man führte bisher diese stark manierierten Produktionen auf Antwerpen und Holland zurück und gewiß nicht mit Unrecht; das aus einer Genter Werkstatt stammende Bild in München lehrt den Umkreis noch weiter zu ziehen; die Herkunft der Gruppe von *einem* Maler erscheint wenig glaubhaft. *Walter Cohen.*

KONGRESSE

Ein Kongreß für Kunst und Kunstgeschichte tagte kürzlich in Brüssel, einberufen von dem Komitee der »Ausstellung belgischer Kunst des 17. Jahrhunderts«. Viele ausländische Kunstgelehrte und Museumsdirektoren von Bedeutung waren zu diesem Kongresse erschienen, der indessen eine ausgesprochen national-belgische Färbung hatte. Der frühere Minister der Schönen Künste, Baron Descamp-David, welcher die eigentliche Seele der hochinteressanten Ausstellung der alten belgischen Kunst im Cinquentenairpark ist, hielt die Eröffnungsrede, in der er namentlich die Gesichtspunkte darlegte, welche ihn bei der Verwirklichung des Gedankens dieser Ausstellung geleitet und darin gegipfelt hatten, daß er vor allem gelegentlich der Weltausstellung auch eine ästhetische Darstellung der Energie der belgischen Rasse hatte geben wollen. Dazu schien ihm besonders die Epoche der Rubens, Van Dyck, Jordaens usw. geeignet, und zwar sollte es nicht die Malerei allein sein, die jene Glanzzeit belgischer Kunst verherrlichte, sondern das gesamte ästhetische Milieu jener Zeit. Nach Schluß der sehr in die Details der Organisation der Ausstellung gehenden Rede des früheren Ministers teilte der rührige Sekretär des Kongresses, Paul Lambotte, Direktor der Schönen Künste im Ministerium, mit, daß der Kongreß in drei Sektionen tagen würde: Schöne Künste — Angewandte Kunst — Geschichte und militärische Kunst. Aus den reichhaltigen Fragen und Verhandlungen greifen wir folgende heraus. Sektion der Schönen Künste: de Ferray »Einfluß von Siebberechts auf die englischen Maler«. Baron Kervyn de Lettenhove »Der Schutz der Bilder durch die Glasscheibe«. Diese Frage erregte lebhafte Erörterungen. Baron Kervyn begründete seine Fragestellung durch die Attentate, welche verrückte Menschen von Zeit zu Zeit auf Museumsbilder machen. Er befürwortete nicht nur den Schutz der Bilder durch Glasscheiben, sondern auch die Erhebung eines minimalen Eintrittspreises von 25 Centimes, zum Beispiel, von dem gewöhnlichen Publikum. Künstler, Kunsthandwerker usw. sollen dagegen nach wie vor freien Eintritt genießen. Alle Redner fanden den Schutz der Bilder durch Scheiben sehr praktisch, dagegen fand der Gedanke, selbst eines sehr geringfügigen Eintrittsgeldes, viele Gegner. Der Direktor des Museums von Budapest erwähnte, daß man dort und auch in Breslau an drei Tagen in der Woche freien Eintritt gewähre, während an den übrigen Tagen eine Krone Eintrittsgeld abverlangt werde. Diejenigen Arbeiter, die von einem angestellten Führer begleitet sind, hätten kein Eintrittsgeld zu entrichten. Graf Cavens verlangte, daß die Aufbewahrung von Stöcken und Schirmen auch wirklich obligatorisch und gratis sei. Fast überall hätten die Garderobiere Teller für freiwillige Spenden vor sich stehen, auf die man dann unfreiwillig etwas legen müsse. Terlinden sprach sodann das Verlangen aus, man möge in den römischen Archiven nach alten Pfarregistern fahnden lassen. Die römischen Geistlichen der früheren Jahrhunderte nämlich verlegten sich mit Vorliebe auf die Eintragung und Einschätzung von Kurtisanen, Juden und Fremden. Man würde auf diese Weise wahrscheinlich viele Ateliers von den nach Rom zu ihrer Ausbildung gekommenen vlämischen Malern wieder ausfindig machen und auch deren Hand in so manchen Kunstwerken feststellen können. Ch. L. Cardon sprach über Van Dyck. Er warnte davor, daß man Van Dyck häufig mit Cornelius de Vos verschmelze. So bedeutend die Porträts des letzteren auch seien, so hölzern, Stilleben ähnelnd, seien sie gemalt, während Van Dycks Persönlichkeiten denken, leben und sich bewegen. Henri Hymans lenkte die Aufmerksamkeit der

Kongressisten auf die hervorragende Kupferstichabteilung der Ausstellung alter Kunst. Er teilte mit, daß er einen Druck entdeckt habe — Vorblatt des Buches von den »Flandrischen Kriegen« — welches nach einer Zeichnung von Rubens ausgeführt worden ist. Der Malerfürst hat nie selbst gestochen, lernte aber vielfach andere zu Kupferstechern an. Graf Cavens verlangte, daß man auf zwei Seiten bemalte Paneelbilder mitten durchsäge. Man erwiderte ihm jedoch, daß solche gefährliche Prozeduren nur in Ausnahmefällen vorgenommen werden könnten. Auch bedauerte derselbe Redner, daß manche Kunstgeschichtler oder Katalogredakteure sich mit Unrecht des Wortes »Niederländer« bedienten, wenn sie von den Malern der belgischen Provinzen des 17. Jahrhunderts sprächen. Man sollte sie nicht einmal als »Belgier«, sondern geradeweg als »Vlämen« bezeichnen. Sonst sprachen noch: Hulin über Daten gewisser Werke von Van Dyck und Rubens und über die der Rubensepoche zeitgenössische Caravaggio-Bewegung; Fierens-Gevaert über Rubens und die Kunst des 19. Jahrhunderts; Generaldirektor Van Overloop über die Spitze auf der Ausstellung der belgischen Kunst des 17. Jahrhunderts; Destrée: Die Elfenbeinkunst im 17. Jahrhundert; Kanonikus Thiéry: Die vlämischen Wandteppiche aus derselben Zeit; L. Maeterlinck: Der Dämon in den vlämischen Mysterien. Und so fort. Jedenfalls hat dieser Kunstkongreß viele Anregungen geboten und damit hat er seinen Zweck erfüllt. *Alfred Ruhemann.*

VERMISCHTES

Panoramen von Waterloo. In Brüssel hat sich ein Komitee gebildet, welches die Zentenarfeier der Schlacht von Waterloo im Jahre 1915 dadurch verherrlichen will, daß es auf dem Schlachtfelde selbst ein Panorama errichtet. Dieses Rundgemälde soll nach dem Projekt von Maurice Dubois eine gewisse Stunde der Schlacht mit geschichtlicher Treue wiedergeben; außerdem werden die verschiedenen Episoden des Kampfes in 12 Dioramen festgehalten werden. Die Ausführung der Malerei ist dem Maler Poilpot übertragen worden, der sich die Mitarbeiterschaft mehrerer belgischer und englischer Künstler gesichert hat.

Diese Nachricht muß durch eine zweite ergänzt werden, die dasselbe Thema angeht. Es scheint zur Regel zu werden, daß ein guter Gedanke im gleichen Augenblick stets auf zwei Stellen zugleich gefaßt wird! Es heißt nämlich, daß die belgische Regierung dem Maler des französischen Marineministeriums, Dumoulin, vom 1. April nächsten Jahres ab, ein Stück Land am Fuße des Löwenhügels von Waterloo verpachtet hat. Dumoulin will dort ein Panorama der Schlacht aufstellen, zu welchem alle Vorstudien bereits beendet sind. Dieses Rundgemälde dürfte schon im nächsten Sommer der Besichtigung übergeben werden können. Dumoulin war der Erfinder des Panoramas der »Reise um die Welt«, einer der Sehenswürdigkeiten der Pariser Weltausstellung von 1900 und mit dem Großen Preise ausgezeichnet. Später machte sich derselbe Künstler durch ein Rundgemälde des chinesisch-japanischen Krieges bekannt. *A. R.*

Vom Ulmer Münster. Der offizielle Münsterbaubericht vom 1. April 1909 bis 31. März 1910 zählt folgende Arbeiten auf, welche während dieser Zeit fertiggestellt oder fortgeführt wurden. Die mühsamen Reparaturen der dekorativen Teile am Hauptturm nahmen ihren Fortgang, ebenso der neue Fußbodenbelag im Innern des Münsters und die Gestühlreparaturen. Dann wurde der Baldachin für die Statue des Johann Sebastian Bach vollendet und zwei neue Statuen in Arbeit gegeben: Jakobus d. J. gestiftet von Frau Dorothea Kreißer geb. Bosch und auszuführen von Hofbildhauer Federlen in Ulm; Ulrich Ensinger, der Münsterbaumeister, ist dem Bildhauer Hermann Lang in München in Auftrag gegeben worden. Von den schon seit einigen Jahren begonnenen Rekonstruktionen an den Chorfenstern ist ein weiteres fertiggestellt in der Glasmalerei von Zettler in München und ein anderes vorbereitet. Das letzte große Fenster in der nördlichen Seitenschiffhalle ist gleichfalls aus Mitteln einer Privatstiftung in Ausführung begriffen. Ein Gitter zum Brautportal an der Südseite des Münsters ist in der Schmiedewerkstätte der Bauhütte in Arbeit. Das so viel Aufsehen erregende Projekt einer Wiederherstellung des sog. Kargenaltars ist durch die Zurückziehung des Stifters glücklich beseitigt worden. Angeschafft wurden ein Teppich für den Choraltar und eine Abendmahlskanne nebst Kelch von Juwelier Merath. Weiter sind verschiedene Neuerungen an der Orgel beabsichtigt. Der Gesamtaufwand beläuft sich auf 43043 Mark. Erwähnt sei noch, daß von dem alten berühmten Ölberg, welcher unter der bayerischen Regierung beseitigt wurde, verschiedene Steine beim Abbruch eines Hauses gefunden wurden, die neben den schon längst in der Ulmer Altertümersammlung aufgestellten Prophetenfiguren eine schätzbare Ergänzung des vandalisch zerstörten Denkmals bilden. — Anläßlich der Stuhlreparaturen hat ein kunstverständiger Bürger von Ulm — Herr Herrenberger, Kustos des Gewerbemuseums — begonnen, die noch zahlreich erhaltenen Wappenschilder der ehemaligen Stuhlbesitzer im Münster in Originalgröße zu kopieren und durch Frl. Th. Flock in Farben ausführen lassen. Ein wertvoller Beitrag zur Heraldik der bürgerlichen Geschlechter Ulms. *Max Bach.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXI. Jahrgang 1909/1910 Nr. 40. 23. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DRESDENER AUSSTELLUNGEN

Am 1. September hat die neue Künstlervereinigung Dresden im Ausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse ihre bis zum 1. Dezember dauernde erste Ausstellung eröffnet und damit der Stadt Dresden, die in diesem Jahre keine andere große Ausstellung veranstaltet hat, die anspruchs- und gehaltvollste künstlerische Darbietung des Jahres 1910 gegeben. Der Veranstaltung kommt überdies noch besondere Bedeutung zu, weil die Künstlervereinigung nun durch den Erfolg bewiesen hat, wie recht sie tat mit ihrer Gründung, bei der es sich »um die Sammlung der bisher in Gruppen, Grüppchen und Einzelgängern zersprengten künstlerischen Kräfte Dresdens und Sachsens überhaupt« gehandelt hatte. Nicht die Befolgung eines Programms, keine Tendenz war zum Ziel gesetzt, die künstlerische Persönlichkeit allein sollte zur Geltung kommen. So war der Rahmen der zur Aufnahme Berechtigten weit genug gespannt und man sieht aus einer viermal so großen Zahl ausgewählte Werke grundverschiedenster Art und neben vielen bewährten Namen eine Reihe hoffnungsvoller neuer; im ganzen ein reiches erfreuliches Bild voll glänzendem Können und energischem kühnen Wollen. — Vertreten sind 205 Aussteller mit rund 500 Werken der Malerei und Griffelkunst, Architektur, Bildhauerei und des Kunstgewerbes. Daran ist eine mäßige Anzahl namhafter auswärtiger Künstler beteiligt, die sich die Künstlervereinigung zu Gaste geladen hat. — Wohl zum bedeutendsten, das die Ausstellung aufzuweisen hat, gehören die Bildnisse und Szenenbilder von *Robert Sterl.* Mit virtuosem Geschick und scharfer Charakteristik hat der Künstler den Dresdner Generalmusikdirektor E. v. Schuch als Dirigent, das eine Mal, wie er das Zeichen mit dem Taktstock gibt, das andere Mal während der Konzertprobe, und ebenso A. Nikisch im Leipziger Gewandhauskonzert, dargestellt. Den warmen Ton des Kolorits zeigt auch das Bild seiner Steinbruchsarbeiter. Ein ganzes Kabinett füllt *Gotthard Kuehl* mit seinen routiniert hingesetzten farbenvollen Stadt- und Innenbildern von Häusern und Kirchen. Neuartig wirkt der Blick auf den Bau der neuen Friedrich-August-Brücke und ein luftiges Kircheninneres. Durch herbe Eigenart fallen wieder die verschiedenen Bildnisse von *Oskar Zwintscher* auf, darunter das des Dresdner Oberbürgermeisters Beutler in Frack und Ordensschmuck, das für das neue Rathaus gestiftet ist, das Porträt der Dame im roten Gewande von feierlichem Wurf im Garten und außer einigen Kinderköpfen die Dame in grüner Seide. Es geht ein klassischer Zug durch diese Bilder. Das Aparte findet ebenso in *Wolfgang Müller* einen eigenartigen Vertreter. Sein Eisläufer steht unter diesen subtil gemalten Bildern obenan. Eine runde Fülle des Lebens in dekorativer Knappheit gibt *Otto Gußmann* in mehreren weiblichen Akten und in den prächtigen Bildnissen des Bildhauers Prof. Wrba und eines älteren Herrn mit der Brille. Charakteristisch für seine Art zu malen ist auch ein Damenbildnis von *Max Klinger.* Als feinsinniger Stimmungsschilderer und Kolorist erweist sich *Hans Nadler* vornehmlich in seinem Abendmahlsbilde und dem Kinderfest. Stärker in der Farbe ist *Ferdinand Dorsch* in seinem Lampionfest und der sehr räumlichen gedeckten Tafel mit feinen Silbertönen. *August Wilckens* zeigt ein Bild von starker Umrißwirkung in seinen Frauen am Meer, aber er ist um den räumlichen Luftton und den Farbenklang bedeutender in seinem Kircheninneren. In ähnlicher Richtung bewegt sich *Wilhelm Claudius* mit seinen böhmischen Dorfmusikanten. Den leichten duftigen Ton bei kräftiger Farbenwirkung bringt *Johannes Ufer* wieder vortrefflich in den Aquarellen vom Schulplatz in Dresden-Friedrichstadt und einem Kircheninneren mit Besuchern in bunter Tracht zur Geltung. Verschiedene, zum Teil gerade in ihrer Kleinheit reizend gelungene Bilder vom Zwingerpavillon, dem mathematischen Salon und dem Fürstenzimmer gibt *Walter Friederici,* eine flotte Szene vom Kaffeekonzert *Otto Rossow,* ein feines Gartenbildchen aus den Champs-Elysées *Curt Gasch,* von den alten Dresdner Fleischbänken *Edmund Körner.* Von angenehmer Klarheit ist sein Kircheninneres aus Danzig. Ein starkes koloristisches Talent von großer Frische zeigt sich in der Bildern von *Ernst Rich. Dietze.* Sein Spiegelbild mit der Terrine ist ein glücklicher und malerisch fesselnder Einfall, auch das Bildnis der Dame im Pelz und Schleier und das Malerporträt, beide flott und sicher zusammengestrichen. Das Bild auf dem Balken ist für manchen Geschmack etwas roh, dagegen ruhig und sicher herausgebracht der verdämmernde Sonnenuntergang am Meer. Feine Farbenzusammenklänge gibt *Hans Fritsch* in seinen beiden Puppen (Einst und Jetzt). Eine entschieden bedeutende Leistung in Hinsicht auf die Form- wie

die Farbenwirkung ist die große Studie zu einem Fresko, einen Stier von zwei Männern geführt darstellend, von *Paul Rößler.* Gegenüber dieser selbständigen Arbeit erinnert der sonst tüchtige farbige Karton zweier Männer, der eine im gelben Rocke, von *Karl Schulz* einigermaßen an S. Schneider. Eine eigene Größe und Ruhe der Auffassung liegt im Bilde einer Frau mit Kind von *Anton Pepino.* Als neue Erscheinungen von viel Können und ernstem Streben zeigen sich im Figürlichen *Georg Gelbke* mit einem sehr herben Mädchenakt, *Paul Schönfeld* mit einem strengen tonfeinen Mädchenbildnis, *G. Meyer-Buchwald* mit einem etwas dünn gemalten lebensgroßen Mann auf der Heide (Wanderer), *Paul Perks* mit zwei altertümlich kostümierten Kriegern und einem viel frischeren Blumenbeet aus dem großen Garten, *Alfred Borsdorf* mit dem etwas anspruchsvoll gegebenen Alten im weißen Korbstuhl, *Alexander Gerwig* mit seinen zeichnerisch sehr gründlichen Streikarbeitern, *E. v. Gerliczy* mit einem breitgemalten Bildnis, ferner *Reinh. M. Kuntze* mit einem fast zu weichen Damenporträt, *Joh. Johansson* mit dem stark auf Silhouettenwirkung abzielenden Bildnis des Malers Claus und *Paul Wilhelm* mit einem Damenbildnis ähnlicher Art. Im Tierbild im nahen Zusammenhange mit der Landschaft bringt *E. Hegenbarth* wieder mehrere ausgezeichnete Gemälde, die Sandfuhre, die Viehherde und die Fähre, jedes apart in seiner Art. Neben ihm ist *Willi Thurm* mit einem recht gut und kräftig erfaßten Gespann heimkehrender Rinder zu nennen. Reich ist auch das Gebiet der Landschaft. Wirksame große und kleine Bilder von elegantem Farbengeschmack bringt *Eugen Bracht.* Feine Stimmungen zeigen *Georg Hänel* mit dem Pflüger auf kargem Boden, *Wilh. Claus* mit der in silbrigem Grau und wirksam in den Maßen gehaltenen alten Allee bei Dresden, *Siegfried Berndt* mit der Elbe bei Altona, das Frühlingsbild von *Otto Fischer,* wogegen seine Landschaft mit den Schneebergen (Disentis) kräftigere Wirkungen erzielt, sodann die fränkische Stadt im Frühling von *Franz Kunz,* die blumige Wiese mit dem Forellenbach von *G. W. Ritter.* Kräftige Wirkungen und einen besonderen Zauber gibt *A. Bendrat* in dem Bilde auf den Zinnen von Schloß Helsingfors, in dem Blick über grüne Dächer und die See und mit dem freundlichen Schloßteich in Oliva. Sehr wirksam ist auch *Fritz Beckerts* Bild am Zwinger mit den grell beleuchteten gelben und roten elektrischen Bahnen herausgearbeitet, während seine Partie hinter der Frauenkirche in grau zusammengeht. Recht flott, breit und sicher und tonlich geschlossen sind ferner das Hellerwäldchen im Herbst und der Birkenwald von *Otto Altenkirch.* Stärker, doch fein abgestimmt, geht *Helene Funke* mit dem Kai in Paris in die Farben. Weicher, obwohl nicht minder lebendig ist die Szene der Straße mit den Landarbeitern am Arno von *Rudolf Siegmund* (Weimar). Nichts kommt jedoch gegen die Farbenorgien auf, die, immerhin um vieles gerundeter und annehmbarer als in der Brückenausstellung zu sehen ist, *Pechstein* mit den Bildern vom Kurischen Haff, *Heckel* mit der italienischen Landschaft und vollends *Kirchner* mit seinem Strandbilde verüben. Wie verständig sich das vorgesetzte Farben- und Formenproblem ausdrücken läßt, zeigt das Klare, tüchtige Stilleben von *Pechstein.* — Von graphischen Werken mögen unter anderen die Radierungen von *Georg Erler,* Zeichnungen von *G. Gelbke, Rehn, Orlik* (Gerh. Hauptmann, Rad.), *Böhle, M. Klinger* (Vom Tode, Rad.) hervorgehoben werden; von Werken der Architektur die Modelle der Synagoge für Görlitz mit hohem Mittelbau von *Lossow und Kühne,* Teile von der prächtigen neuen Universität München von *G. Bestelmeyer,* das stolze Festsaaltheater Lübeck von *M. Dülfer,* das Warenhaus L. Tietz, Elberfeld von *W. Kreis* und das ruhig machtvolle Theater Hagen i. W. (Prospekt) von *Schilling und Graebner.* — Eine stattliche Anzahl plastischer Werke ist durch die Säle verteilt. Obenan steht *Wrba* mit einer imposanten Büste des Königs Friedrich August und einer weiblichen Brunnenfigur. Von *K. Groß* ist ein reizender Kinderbrunnen da und von *Otto Pilz* ein vorzüglicher Bärenbrunnen. *Arthur Lange* zeichnet sich durch groß und edel einfach aufgefaßte weibliche Gestalten und eine schöne Gruppe Jüngling und Mädchen, *Schreitmüller* durch einen imposanten, wiewohl ein wenig posierenden Charon aus. Von *Rob. Diez* sieht man eine wuchtige Gutenbergbüste (für das deutsche Museum München) und einen Engel, das Bruchstück eines Grabmals, ferner teils scharf charakterisierte, teils zart gebildete Bildnisbüsten von *Wrba, Pöppelmann, Werner, Kramer, Bauch, Sintenis,* und Tierstücke von *Fritz Pilz.* — Viel Eigenartiges verschiedener Art an Werken des Kunstgewerbes enthalten die Kästen und Schränke, darunter vornehmlich schöne Goldschmiedearbeiten von *Karl Groß.* — Von auswärtigen Künstlern ist *M. Liebermann* mit flotten Zeichnungen zu nennen. Hervorragend sind *Corinth* (Homerisches Gelächter; weiblicher Akt), *Slevogt* (Kleopatra, eine Bildnisskizze), *Hettner* (Männer in der Barke), *Arthur Kampf* (Artist) vertreten. Farbenfunkelnde Bilder zeigen *Beckmann* (David und Batseba) und *Meid* (Tannhäuser), prägnanten Ausdruck *v. Brockhusen. v. Habermann, Samberger, Landenberger, Georgi* sind mit Bildnissen, *Orlik, Nissl* und *Pampel* mit Akten, *v. Brandis* mit einem sehr fein gestimmten Inneren mit einer Dame vertreten, ebenso *Graf Kalckreuth* eigenartig mit dem Mädchen mit Teebrett, *Dill, Trübner, Pietsch* und andere mit Landschaften, *Stremel* und *A. Sohn-Rethel* mit aparten Blumen, und mit Bronzen *Gaul* und *Kolbe* (Ringende Kinder).

Gleichzeitig bringt die Galerie *Ernst Arnold* eine höchst fesselnde Ausstellung von Werken von *Paul Gauguin* (geb. 1845, gest. 1903), die vordem nur noch in der modernen Galerie in München zu sehen war. In der Reihe der radikalen Neuimpressionisten, der Seurat und Signac mit ihrer Gefolgschaft und der feurige van Gogh angehören, ist Paul Gauguin die interessanteste Erscheinung. In der hier zusammengestellten und sehr fein ausgewählten Gruppe seiner Gemälde, die aus der zweiten Hälfte der achtziger und der ersten Hälfte der neunziger Jahre stammt, läßt sich recht gut seine eigentümliche Entwickelung

von der Zeit, da er unter der Leitung des alten Pissarro seine ersten Bilder malte, bis zu seinen selbständigen aus der brennenden Farbenpracht von Tahiti geborenen eigensinnigen Schöpfungen erkennen. Eine Uferpartie mit Bäumen aus der Frühzeit ist leicht und zart zusammengestrichelt und das verschiedene Grün fein silbergrau abgestimmt. Bald sucht er aber lebhafte Farbengegensätze und starke Töne. Bald konturiert er blau, bald wendet er die frühere Strichelung an, bald streicht er die Farben breit und saftig hin. Aber stets bleibt er elegant im Ton und keine Roheit läuft ihm unter. Die Leichtigkeit der Pinselführung verläßt ihn nicht bis in seine letzten kühnsten Vereinfachungen. Mehrere bretonische Bilder, teils Landschaft, teils Figuren gehören einfach zum besten, was man an eigenartiger Kabinettkunst sehen kann. Der Zug nach einem primitiven, urtümlichen Lande, in dem die Natur mit elementarer Kraft ihre Farben leuchten läßt, das er in Tahiti fand, gründete sich offenbar auf einer ursprünglichen Anlage zum Großen, Einfachen, Monumentalen. Die Darstellungen, die aus solchen Anregungen entstanden, sind, soweit man hier Proben sieht, energische, überraschende, mitunter etwas gewaltsam anmutende Werke.

Wohl ist der Stoff im Umfang des Rahmens gebändigt, aber man spürt es wohl, diese an ägyptische Bilder gemahnende Szenen, diese ehernen Gesichter und Gestalten des Naturvolkes, die breiten Flächen und sanft glühenden Farben drängen ins Große, streben zu einem prächtigen Freskostil. Eine herrliche, aus der farbenprangenden südlichen Natur aufsteigende Phantasiekunst steht hier da. Alles deutet darauf hin, daß Gauguin nicht nur ein Neuland entdeckt hat, sondern auch ein Schöpfer im Großen dort hätte sein können. *S.*

HOLMAN HUNT †

Holman Hunt ist nach einer verhältnismäßig nur kurz andauernden Halskrankheit am Morgen des 7. September, im patriarchalischen Alter von 83 Jahren, in seiner Londoner Wohnung verschieden. Mit ihm schließt einer der wichtigsten Abschnitte der englischen Kunstgeschichte, der unzertrennlich mit seinem Lebenslauf verbunden ist.

William Holman Hunt wurde am 2. April 1827 in Wood Street, Cheapside, London geboren und in der St. Giles-Kirche getauft. In dieser war Cromwell getraut worden und daselbst liegt Milton begraben. Die drei Hauptphasen des menschlichen Lebens werden hier durch einen großen, sowie eine eigene Schule begründenden Künstler, einen Staatsmann und Regenten ersten Ranges, und endlich durch einen erhabenen Dichter bezeichnet.

Der Vater war der Geschäftsführer einer Manchester Großhandlung, die ihr Warenlager in London hatte, und widersetzte sich jener mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln der Absicht seines Sohnes, Künstler zu werden. Vagabundentum und Müßiggang sah er gleichbedeutend mit Künstlertum an. Unablässig hielt er dem Sohne das Geschick Morlands vor Augen, der trotz seiner großen Kunst infolge eines ungeordneten Lebenswandels stets dem Untergange nahe war.

Mit 16½ Jahren verließ Holmann Hunt die ihm aufgezwungene Geschäftstätigkeit und entsagte endgültig dem Handelsstande. Eine schlimme Zeit brach heran! Er tat alles ohne Klagen, was man von der abhängigen Armut in solchen Fällen verlangt.

Der erste glückliche Wendepunkt trat für ihn ein durch die Bekanntschaft mit Millais, den er beim Zeichnen im Elgin-Saal des British Museums kennen lernte. Die sehr wohlhabende Familie Millais förderte Hunt in tatkräftigster Weise in seinen künstlerischen Bestrebungen. Aus der Bekanntschaft entwickelte sich eine für das Leben andauernde, herzlichste Freundschaft zwischen Millais und Holman Hunt.

Das erste Gemälde, das die zukünftige Meisterschaft erkennen ließ, war das im Jahre 1848 in der königlichen Akademie ausgestellte, und auf Grund eines Gedichtes von Keats entworfene Werk »The Eve of St. Agnes«.

Holman Hunt vermochte mir gegenüber den überwältigenden Eindruck nicht genug zu schildern, den Ruskins »Modern Painters« auf ihn ausgeübt hatten. Während dieser Zeit begann er ein Bild mit rein religiösem Sujet »Die beiden Marien«, das trotz Millais' Hilfe unvollendet liegen bleiben mußte. Der Künstler behauptet nun in seiner Selbstbiographie mit aller Entschiedenheit, daß er bei einer gelegentlichen Zusammenkunft bei Millais mit gleichgesinnten jungen Männern zuerst die Anregung zur Gründung des Bundes gegeben habe, und auch das eigentliche Haupt der präraffaelitischen Brüderschaft geblieben sei! Holman Hunt, der gern über dieses Thema sprach, und mir oft persönlich davon erzählte, stellte damals bei der seinem Charakter zugrunde liegenden Bescheidenheit seine Person nicht so augenscheinlich in den Vordergrund. Es bleibt daher bedauerlich, daß er später dem Einfluß von dritter Sache nachgab und in der Hauptsache in seinen Memoiren allen Ruhm, namentlich zu ungunsten Rossettis, für sich selbst allein in Anspruch nahm! Auf diese Weise entstanden naturgemäß die heftigsten Anschuldigungen gegen Holman Hunt und die bittersten Zerwürfnisse mit Rossettis Familie und deren Anhängern. Daß zwei so verschieden veranlagte Personen wie Holman Hunt und D. G. Rossetti, auch nur verhältnismäßig kurze Zeit, in intimer Freundschaft hatten miteinander schaffen können, muß als ein Wunder angesehen werden! Die Geschichte des Präraffaelismus hier wiedergeben zu wollen, hieße die Künstlerbewegung Englands seit den letzten 50 Jahren schildern. Das, was die Brüderschaft zu erzielen wünschte, ist hinlänglich genug bekannt!

Für sein wichtigstes im Jahre 1849 ausgestelltes Gemälde »Rienzi« gab Holman Hunt der Hauptfigur den Kopf Rossettis. Der Künstler faßt die Gesamtkomposition als einen Appell an den Himmel auf, sich der Hilflosen anzunehmen.

Als im Jahre 1850 das sogenannte Druidenbild »Christen von Druiden verfolgt«, dem Publikum bekannt wurde, entstand eine solche Flut schmähender Kritik, wie sie noch niemals in England erlebt worden war, ja, es fielen in der Presse die Worte »infam« und »Pest«.

Obwohl die wirkliche Gründung des Bundes 1848 stattfand, so datieren doch angesehene Historiker die eigentliche Geburt der präraffaelitischen Schule erst von dem Januar 1850 ab, d. h. nach dem Erscheinen der illustrierten Zeitschrift »The Germ«, die man als das offizielle Organ der Vereinigung ansehen kann.

Von bedeutenden Werken, die aber keine Abnehmer finden konnten, entstand dann vor allem »Valentin und Sylvia« und »Der gedungene Hirte«, die einen wesentlichen Fortschritt in des jungen Künstlers Schaffen bezeichnen. Als die Not ihren äußersten Punkt bei Holman Hunt erreicht hatte, trat zunächst Millais für ihn ein, dann aber erwarb er sich zwei großmütige Gönner in der Person von Mr. Combe, Direktor der Universitäts-Presse in Oxford, und dessen Gattin.

In den Jahren 1851 bis zu seiner Orientreise 1854 stellte der Künstler die sehr bekannt gewordenen Gemälde »Schafherde an der englischen Küste«, »Claudio und Isabella«, »Das erwachte Gewissen« und vor allem das seinen Ruf begründende Werk »Das Licht der Welt« fertig. Durch die Kritik Ruskins über dies Bild war die Schlacht der Präraffaeliten gewonnen!

Nur in sehr geringem Grade bekannt geworden sind die reizenden illustrierten Briefe, die Holman Hunt aus dem Orient, und namentlich von Jerusalem aus, an die Seinigen richtete. Als die drei Hauptbilder, die die Frucht seiner Orientreisen bilden, muß man den »Sündenbock«, »Die Auffindung Christi im Tempel« und »Der Triumph der Unschuldigen« ansehen. Das letztgenannte ist das wenigst erfolgreiche gewesen. In dem Gemälde »Der Sündenbock« hat der Künstler mit einem solchen Geschick und mit so überzeugender Naturtreue den effektvollen Reiz und den Farbenzauber der Wüstenatmosphäre um das Tote Meer herum wiedergegeben, wie es kaum ein Meister vor ihm verstanden hat. Die Landschaft rings herum ist stagnierend, die Gebeine der Tiere, die am Strande verendet sind, liegen da wie armes, herrenloses Strandgut, während am fernen Horizont die purpurnen Berge Moabs sichtbar werden im Gegensatz zu dem salzigen Schlamm und dem aschfahlen Staub von Gomorrha. Die durch den Sonnenuntergang bewirkten violetten Töne, die langen Purpurstreifen am fernen Horizont, die opaleszierenden Lichter des Orients im Kontrast zu der trostlosen Sand- und Salzwüste mit den umherliegenden Kadavern und allen sonstigen Schrecken einflößenden Zutaten, das Gefühl hoffnungsloser Einsamkeit erzeugend, geben ein unvergleichliches Stimmungsbild.

Das charakteristische Werk »Christus im Tempel gefunden« zeichnet sich besonders durch die höchst eigenartige Auffassung der sieben Rabbi aus. Sowohl die ungezwungene Gruppierung dieser Prachttypen, ihre natürliche Haltung als auch der originelle Ausdruck jeder Einzelfigur, in ihrem Fühlen und Denken alle Schattierungen der Stimmung durchlaufend und erkennen lassend, ist ebenso meisterhaft und maßvoll entworfen wie schön in der Farbe ausgeführt.

Von anderen erwähnenswerten Gemälden nenne ich noch »Isabella und den Basilikumkopf«, »Toskanische Strohflechterin«, »Die Schatten des Todes«, »Die Braut von Bethlehem«, »Amaryllis« und »Der Maitag auf dem Magdalenturm«. In dem großen Bilde »Das Wunder des heiligen Feuers in der Grabeskirche zu Jerusalem«, das etwa 500 Figuren enthält, hatte sich der Künstler eine Aufgabe gestellt, die wohl überhaupt von niemand bewältigt werden kann!

Wie die tief- und weitgreifende Bedeutung von Watts nicht in einzelnen Vorzügen, sondern in der gesamten Betätigung seiner geschlossenen Persönlichkeit liegt, genau so verhält es sich mit Holman Hunt. Beide sind durch nichts zu bewegen gewesen, ihre Kunst durch äußere Vorteile beeinflussen zu lassen. Holman Hunt besaß ein unerschütterliches Gottvertrauen! Ebenso wie der Meister nach einem halben Jahrhundert mit dem Gemälde »Das Licht der Welt« in etwas veränderter Version zu seiner künstlerischen Jugendepoche zurückkehrte, in derselben Weise wandte er seinen Blick wieder zu der Artussage durch das Bild »The Lady of Shalott«, dessen stofflichen Inhalt er bereits zur Illustration des sogenannten »Moxon Tennyson« verwertet hatte.

Oft habe ich aus des Meisters eigenem Munde den jungen Künstlern gegenüber ausgedrückten Ausspruch vernommen: »Malt, was ihr seht, malt es, wie ihr es seht, aber sorgt stets dafür, daß es auch wert war, gesehen zu werden!« Obgleich der nicht künstlerisch schaffende, aber dem Bunde zugehörige William Michael Rossetti noch am Leben ist, so war doch Holman Hunt die nie wankende Säule des Präraffaelismus. Er besaß den »Order of Merit«, die höchste künstlerische Auszeichnung, die unserm Orden »Pour le mérite« für Kunst und Wissenschaft entspricht. Durch letztwillige Verfügung ist sein Körper verbrannt und die Asche in der St. Pauls-Kathedrale neben Millais und Turner beigesetzt worden, eine Tatsache, die jedenfalls sowohl für den Verstorbenen als auch für den erfreulich fortschrittlichen und duldsamen Charakter der englischen Geistlichkeit spricht. *O. v. SCHLEINITZ.*

NEKROLOGE

× In Berlin starb am 16. September Prof. **Woldemar Friedrich,** der seit 1885 dem Lehrkörper der akademischen Hochschule angehörte. Der Künstler, der ein Lebensalter von 64 Jahren erreicht hat, war am 20. August 1846 in Gnadau bei Magdeburg geboren. Er verlebte seine Kinderjahre in Lausanne, studierte dann seit 1863 zuerst in Berlin, wo er zu den Schülern Karl Steffecks zählte, später (seit 1865) in Weimar unter Ramberg, Plockhorst und Verlat und faßte frühzeitig eine besondere Neigung zur Illustrationskunst, wie zur dekorativen Wand- und Deckenmalerei. 1870—71 machte Friedrich den Feldzug als Spezialzeichner für das »Daheim« mit; er lieferte auch für das bekannte Werk von Hiltl über den französischen Krieg die Illustrationen. Es folgte ein längerer Aufenthalt in Italien. Dann nahm Friedrich seinen Wohnsitz in Weimar, wo er 1881 eine Professur an der Kunstschule übernahm, und von wo er vier Jahre später nach Berlin berufen wurde. Hier entfaltete er nun eine lebhafte künstlerische Tätigkeit. Gleich nach seiner Ankunft in Berlin wurde ihm die Ausmalung der Kuppelhalle des Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof übertragen, das damals, bei Gelegenheit der Internationalen von 1886, den sommerlichen Kunstausstellungen eingeräumt wurde. Diese Malerei, die bis heute an ihrer Stelle geblieben ist und ein Vierteljahrhundert lang allen Veränderungen und Umbauten des Berliner Glaspalastes getrotzt hat (als einziges Überbleibsel jener ersten Dekoration vor 25 Jahren), fand damals wegen ihrer virtuosen Verkürzungen und ihrer festlichen Wirkung allgemeinen Beifall. Im Jahre darauf begleitete Friedrich den Herzog Ernst Günther von Schleswig-Holstein auf seiner indischen Reise, von der er zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen mitbrachte (z. B. für die bildliche Ausschmückung des Werkes »Sechs Monate Indien« verwertet). Von seinen Illustrationen, die noch durchaus der älteren Art des deutschen Buchschmuckes entstammten, seien die für Hallbergers Schillerausgabe, für die vielverbreitete Goethebiographie von Lewes, für eine Prachtausgabe von Julius Wolffs »Wilden Jäger« genannt; von seinen dekorativen Arbeiten die Malereien in Schloß Hummelshain in Sachsen-Altenburg, einige Deckenbilder im Berliner Schloß, im Buchhändlerhaus (Kunst und Wissenschaft, Buchhandel und Buchdruck) und im Reichsgericht zu Leipzig, der Vorhang für das »Neue Theater« in Berlin; von seinen historischen Kompositionen der »Reichstag zu Worms« in der Aula des Wittenberger Gymnasiums und die »Rückkehr der Bürger von Bernau nach Besiegung der Hussiten 1432« im Niederbarnimer Kreishaus. Daneben entstanden mannigfache Landschaften, Genrebilder und andere Gemälde, wie das »Blumenopfer in einem Buddhatempel auf Ceylon«, »Die heilige Elisabeth, Almosen spendend«, »Die Jahreszeiten« u. a. Auch das Titelblatt einer Adresse an den Fürsten Bismarck beim Scheiden von seinen Ämtern stammt von ihm. Als Friedrich nach Berlin kam, wurde er Lehrer für Aktzeichnen, 1887 erhielt er die Antikenklasse. 1889 ward der Künstler Mit-

glied der Akademie der Künste. Er gehörte auch seit vielen Jahren der Landeskunstkommission an.

Der Dresdner Landschaftsmaler **Bernhard Mühlig**, der kleine, feine Bilder mit Motiven aus Sachsen und Böhmen zu malen pflegte, ist in Dresden, 80jährig, gestorben.

Der im Alter von 86 Jahren in seiner Vaterstadt Paris gestorbene Bildhauer **Emanuel Fremiet** kann wohl als der größte französische Tierbildhauer nach Barye bezeichnet werden, obgleich man ihn lange nicht neben diesen wahrhaft genialen Tierbildner stellen kann. Fremiet hat die französische Tierbildnerei gewissermaßen akademisch und offiziell gemacht, was kein Tadel sein soll, aber ausdrückt, daß dieser Künstler kein Pfadfinder, kein Stürmer und Dränger gewesen ist. Eher könnte man ihn einen Gelehrten, einen Professor nennen, und fast in allen seinen Arbeiten ist diese übrigens sehr löbliche Gelehrsamkeit zu bemerken. Fremiet war ebensoviel Naturforscher, Anatom, Archäolog und Historiker wie Künstler, und mit sehr wenigen Ausnahmen sind fast alle seine Arbeiten gewissermaßen künstlerische Illustrationen wissenschaftlicher Untersuchungen. Schon gleich im Anfange seiner Laufbahn stellte er seine Kunst der Wissenschaft zur Verfügung, indem er für das naturhistorische Museum Skelette, Muskulaturen und ganze Körper von Menschen und Tieren modellierte. Nebenbei sei erwähnt, daß auch Dalou, der größte monumentale Bildhauer Frankreichs in den letzten fünfzig Jahren, eine ähnliche Jugendzeit durchmachte und für einen Ausstopfer Tierkörper aus Gips schuf, die dann mit den Tierhäuten bekleidet wurden. Fremiet geriet durch diese Anfänge an den prähistorischen Menschen und an seinen Ahnherrn, den menschenähnlichen Affen, und schuf im Anschluß daran eine große Anzahl solcher geschichtlich oder naturgeschichtlich interessanter Statuen, die man in den Pariser naturgeschichtlichen Sammlungen wie allenthalben über Frankreich zerstreut an den passenden Orten findet. Nachdem er den prähistorischen Menschen modelliert hatte, ging er zur geschichtlichen Zeit über und schuf den berittenen Gallier und sein Gegenstück, den römischen Kavalleristen, die beide auf einem Balkon des gallorömischen Museums im Schlosse von St. Germain angebracht sind. Andere geschichtliche Statuen, zumeist berittene Figuren, denn Fremiet verzichtete nur ungern ganz und gar auf die Darstellung eines tierischen Körpers in Verbindung mit dem Menschen, sind Ludwig von Orleans im Schloßhofe von Josselin in der Bretagne, der Ritter Duguesclin in Dinan und endlich die beiden bekanntesten: der berittene Velasquez vor dem Louvre und die Jeanne D'Arc an der Rue de Rivoli. Daß er den spanischen Malerfürsten beritten dargestellt hat, zeigt die Vorliebe Fremiets für Reiterstatuen. Indessen hat er auch einige Statuen von »Infanteristen« geschaffen: den langbärtigen und krummbeinigen Meissonier, den man in Poissy bewundern kann, den heiligen Gregor von Tours im Pantheon und erst vor wenigen Jahren einen kolossalen Ferdinand de Lesseps, der jetzt die in Port Said ankommen-Schiffe von dem äußersten Ende des Hafendammes begrüßt. Für die Gärten des Trocadero hat Fremiet eine ganze Anzahl kolossaler Tierfiguren geliefert: Elefant, Rhinozeros und andere, und neben seinen Reiterfiguren, die fast alle ausgezeichnet und vortrefflich, wenn auch immer vielleicht etwas professorlich kalt sind, muß die hübsche Marmorgruppe des kleinen Faun mit den beiden jungen Bärchen erwähnt werden, die im Luxembourg steht. Zur Vollständigkeit sei auch noch sein großer Gorilla erwähnt, der ein nacktes Weib wegschleppt, weil diese Gruppe vor dreißig Jahren im Salon großes Aufsehen machte und damals viel besprochen wurde. Frankreich verliert in Fremiet einen sehr tüchtigen, gewissenhaften, fleißigen und allerwegen Achtung verdienenden Künstler.

Im Alter von 65 Jahren ist **Henri Rousseau** gestorben, der pensionierte Zollbeamte, der fünfundzwanzfg Jahre lang das für Kunst interessierte Paris amüsierte. Rousseau war eine Hauptstütze des Salons der Unabhängigen, und seine überaus kindlich und naiv erdachten und ausgeführten tropischen Urwaldabenteuer bildeten das Entzücken der Besucher dieser an unfreiwillig komischen Erzeugnissen reichen Ausstellungen. Vor acht oder zehn Jahren aber wurde Rousseau infolge der modernen, naive Ungeschicklichkeit für höchstes Genie nehmenden Richtung zu einer Art von Meister aufgebauscht, öffentliche und private Sammlungen kauften Bilder von ihm, und wenn Rousseau nicht tatsächlich ein durchaus kindisches Gemüt gewesen wäre, hätte er leicht das damals heiße Eisen schmieden und zu Ruhm und Geld gelangen können. Diese Gelegenheit hat er verpaßt, aber vielleicht holen es die Kunsthändler noch nach und bringen seine, übrigens nicht sehr zahlreichen, weil mit größtem Fleiß und peinlichster Sorgfalt ausgeführten Landschaften, Bildnisse, Allegorien und Urwaldbilder nachträglich an den Museumsmann.

Riccardo Mazzanti, Präsident der Florentiner Akademie der schönen Künste, ist dieser Tage plötzlich gestorben. Er gehörte zu den besten Architekten Toskanas und es gibt von ihm einige wirklich schöne Bauten, wie die große Villa Philipson und das Casino Conti am Viale dei Colli.

WETTBEWERBE

Für eine **Oberrealschule in Jena** schreibt der Gemeindevorstand einen **Wettbewerb** unter den Architekten Sachsens und Thüringens bis zum 1. Februar 1911 aus. Für den Bau stehen 480000 M., für Preise 2000, 1500 und 1000 M. zur Verfügung. Dem Preisgericht gehören unter anderen Theodor Fischer in München und Geheimrat Hartung in Dresden an.

× Der **Verein für deutsches Kunstgewerbe** in Berlin schreibt auf Veranlassung der Gartenstadt **Fronau** in der Mark Brandenburg einen Wettbewerb aus für Entwürfe zu Straßenmasten und Straßenschildern. Es stehen ein erster Preis zu 200 Mark und drei zweite Preise von je 100 Mark zur Verfügung. Außerdem sollen zwei Ankäufe zu je 50 Mark erfolgen. Die Einsendung muß bis 7. November 1910 stattgefunden haben; verlangt werden zwei Entwürfe im Maßstabe 1 : 10.

DENKMALPFLEGE

Klerus und Kunst. Verschiedene unliebsame Vorfälle, besonders in der Rheinprovinz, haben in den letzten Jahren die Frage der künstlerischen Heranbildung der katholischen Kleriker zu einer vieldiskutierten gemacht. Es ist kein Zweifel, daß der sehr großen Verantwortung, die der Geistlichkeit mit dem Schutze kirchlicher Kunstdenkmäler besonders in kleineren Ortschaften aufgebürdet ist, nicht immer Wissen und künstlerisches Feingefühl entsprechen. Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß jetzt aus diesen Kreisen selbst sich die Stimmen mehren, die für eine bessere Ausbildung der jungen Priester eintreten. Professor Andreas Schmid-München beginnt im neuesten Hefte (6) von Schnütgens »Zeitschrift für christliche Kunst« einen sehr lehrreichen und gutfundierten Aufsatz über die »Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien«, der den Forderungen der Kunsthistoriker ziemlich weit entgegenkommt. Man möchte nur wünschen, daß ein der-

artiger Unterricht speziell den Zwecken der Denkmalpflege nutzbar gemacht würde; es müßte dann freilich mit der von Schmid verlangten gründlichen Kenntnis der ästhetisch-liturgischen Grundsätze ein mehr praktischer Unterricht Hand in Hand gehen.

⊙ Der **Heilandskirche,** dem vor allem durch seine Lage am Ufer der Havel so stimmungsvollen Bau, den Friedrich Wilhelm IV. am Rande des Schloßparkes von Sacrow errichten ließ, droht eine ernste Gefahr durch den geplanten Bau einer Eisenbahnbrücke bei Sacrow, für die jederseits Erdanschüttungen von 16 m Höhe geplant sind. Jeder, dem dieses schönste Stück märkischer Landschaft in der näheren Umgebung Berlins, vor allem die Pfaueninsel und die Ufer der Havel, die man von dem benachbarten Nikolskoe übersieht, lieb sind, wird diesen Eingriff aufs schmerzlichste empfinden, und es bleibt nur zu hoffen, daß man auch an maßgebender Stelle rechtzeitig zur Einsicht kommt und das barbarische Projekt fallen läßt, das das kleine mit wahrhaft feinem Empfinden in die Landschaft gestellte Gotteshaus seines besten Reizes berauben würde.

Prato. Der Soperintendenza alle gallerie della Toscana ist es gelungen, Bischof und Domherrn dahin zu bringen, daß sie die **Madonnenstatue von Giovanni Pisano,** die berühmte Madonna della Cintola von dem Mantel, der sie seit Jahrhunderte verhüllte, befreiten. Das herrliche Werk erscheint jetzt in seiner ganzen Schönheit. — Der Stadtmagistrat von Prato läßt im alten Palazzo pretorio einen großen Saal mit schönen mittelalterlichen Fenstern einrichten, um die Pinakothek darin unterzubringen.

DENKMÄLER

Ein Denkmal für Klaus Groth soll jetzt in Kiel, der Stätte seiner Lebensarbeit, errichtet werden. Bildhauer Heinrich Missfeldt in Berlin-Friedenau, ein geborener Schleswig-Holsteiner, ist mit der Ausführung betraut worden. Die erforderlichen Geldmittel in Höhe von 45000 Mk. sind bereits zusammengebracht. Das Denkmal wird aus einer monumentalen Brunnenanlage bestehen, in deren Mitte sich das Standbild des Dichters erhebt. Der Künstler hat Groth in einer trefflichen Bildnisbüste und einer kleinen Statuette, die er seinem neuen Werke zugrunde legen will, noch nach dem Leben modelliert. — Der Klaus Groth-Brunnen ist die zweite größere Brunnenanlage, die Kiel in den nächsten Jahren erhalten wird. Zurzeit arbeitet auch Prof. *Adolf Brütt* in Berlin an einem großen Denkmal für die Stadt, in deren Mitte sich die Bronzefigur seines *Schwertträgers* erheben wird.

München. Das Grab Adolf Furtwänglers hat jetzt einen schönen Schmuck in der Sphinx von Ägina erhalten, die bei den von Furtwängler geleiteten Ausgrabungen zutage gefördert worden ist. Das stimmungsvolle Werk ist von Bildhauer K. Bauer ergänzt worden. Für den Zweck als Grabmalschmuck wurde das Gefieder der Flügel plastisch angedeutet, während es auf dem antiken Original nur durch Malerei ausgedrückt war.

In **Franzensbad** wurde unter Teilnahme vieler Festgäste ein Denkmal für den Dichter *Wilhelm Müller* enthüllt. Das mit einem Reliefbild gezierte Marmordenkmal ist ein Werk des Egerer Bildhauers Mayerl.

In **Caprese** bei Florenz ist vor dem Geburtshause Michelangelos ein Standbild des Meisters feierlich enthüllt worden. Das Werk ist eine Arbeit von *Arnoldo Zocchi.*

FUNDE

Pisa. Bei Fundamentierungsarbeiten in der Nähe der Kirche von S. Paolo all' orto ist ein wertvoller **christlicher Sarkophag** aus dem 3. Jahrhundert gefunden worden mit Darstellungen des Pastor Bonus.

Die Fundamente der alten Umfassungsmauer von Paris sind jetzt bei den unterirdischen Arbeiten zwischen dem Blumenmarkt und dem Justizpalast, die für den Durchbruch der Untergrundbahn ausgeführt werden, zum Vorschein gekommen. Charles Normand, der Präsident der Gesellschaft der Freunde der Denkmäler und Künstler, bemüht sich, durchzusetzen, daß die Mauer nicht aufgerissen wird.

SAMMLUNGEN

× Die **Nationalgalerie** hat ihren Besitz von Werken *Anselm Feuerbachs* soeben durch ein hervorragendes Gemälde des Meisters bereichert. Es ist die von der Jahrhundert-Ausstellung her bekannte »*Mirjam*« von 1862, die bisher Herrn C. F. Carthaus in Berlin gehörte. Das Bild, bei Allgeyer-Neumann als »Römerin« bezeichnet, ist eins der schönsten, die die Züge Nannas tragen; der koloristische Akkord des hellblauen Gewandes, der roten Draperie, des braunen Tamburins, das die Gestalt in den Händen hält, und des schwarzen Haares ist von besonderer Pracht, und wundervoll ist der Ausdruck des edlen Kopfes. Mit diesem Werke besitzt die Nationalgalerie jetzt zwölf Gemälde Feuerbachs.

Berlin. Das **Kupferstichkabinett** hat seine Sammlung moderner Graphik durch die Erwerbung von 57 Steindrucken des großen *Honoré Daumier* bereichert. Weiterhin erwarb Direktor Friedländer einige der neuesten graphischen Arbeiten *Max Liebermanns* in Steindrucktechnik, Szenen vom Noordwyker Strandleben und das Panorama Hamburgs von der Alsterbrücke aus. Von Jean Louis Forain, dem Pariser Zeichner, wurden eine Anzahl seiner geistreichen Radierungen angekauft, meist Szenen aus dem Neuen Testament. (Forain als Graphiker kann man am besten im Dresdener Kupferstichkabinett beurteilen.) Auch die Sammlung der modernen Farbenholzschnitte wurde erweitert: durch ein famoses Blatt schwimmender Enten von Walter Klemm und eine Reihe von auffallend guten Arbeiten des Bozener Graphikers Karl Moser, Darstellungen aus dem Volksleben und der Bergwelt Tirols.

o **Bonn.** In dem den italienischen und spanischen Gemälden eingeräumten Oberlichtsaal des Provinzialmuseums ist jetzt als Stiftung der Stadt Bonn ein Porträtrelief von Otto und Mathilde Wesendonk angebracht worden. Es besteht aus einem medaillonartigen Rundrelief aus weißem karrarischem Marmor, eingelassen in eine Umrahmung sardinischen Granits, dessen graugelbe Färbung trefflich zu der blauen Stoffbekleidung des Saales paßt. Schöpfer ist der Bonner Bildhauer Professor Albert Küppers. Unter den naturgetreu in Basrelief gebildeten Köpfen befindet die sich die Inschrift: »Den Schöpfern dieser Sammlung die Stadt Bonn«.

Nürnberg. Für den Erweiterungsbau des Germanischen Nationalmuseums sind jetzt die vorbereitenden Arbeiten abgeschlossen. Das Terrain konnte mit Hilfe von Mitteln, die in reicher Fülle von den Freunden des Museums beigesteuert wurden, erworben werden; der Bau selbst bedarf staatlicher Unterstützung. Es wurde bestimmt, daß er vor allem die Kunstsammlungen aufnehmen soll, von denen jetzt die wertvolle Gemäldegalerie in ganz unzureichenden Räumlichkeiten untergebracht worden ist. Im Verfolg des bekannten Bilderaustausches zwischen dem Germanischen Museum und der Münchner Pinakothek hat jetzt noch Geh. Rat v. Tschudi die Zusicherung gegeben, daß aus den Beständen der bayrischen Staatsgemäldegalerie die für den Neubau des Germanischen Museums geplante

Sammlung von Bildtypen vom 17. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts unterstützt werden soll. Für die Gemäldegalerie selbst wurde soeben ein farbenprächtiges, vom Jahre 1516 datiertes Bild Hans Baldung Griens erworben. Es stellt die Madonna mit dem Kinde und kleinen Engelfigürchen vor einem großen roten Vorhang dar.

Für die **Städtische Galerie in Venedig** wurden auf der IX. Internationalen Ausstellung die Gemälde »Judith« von Gustav Klimt, »Regen in Rotterdam« von Franz Courtens und »Dame in Rosa« von John Lavery angekauft.

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Die erste Ausstellung bei *Schulte* nach der Sommerpause bringt eine Reihe interessanter Kollektionen. Mit einer Serie von Porträts stellte sich *Egon J. Kossuth* (Wiesbaden) vor, ein starkes und behendes Talent, das aber vorläufig noch zu tief in fremden Einflüssen steckt, um erkennen zu lassen, wohin sein Weg geht. In München, wo er studierte, hat Kossuth sich von seinem Lehrer Stuck, von Lenbach, von Schuster-Woldan und manchen andern Anregungen geholt, die bisher recht unverdaut geblieben sind. Dann wieder hat er gar zu gründlich die seit einiger Zeit in Mode gekommenen englischen Porträtisten des 18. oder auch des 19. Jahrhunderts studiert. Trotz allen diesen Anleihen aber ist die ungewöhnliche Begabung des Künstlers für das Bildnis und sein Geschick, Menschen der großen Gesellschaft gerecht zu werden, unverkennbar. Er muß nur suchen, zu sich selbst zu kommen und seine Technik nach der zeichnerischen wie nach der malerischen Seite hin auf eine solidere handwerkliche Grundlage zu stellen. Eine sympathische Bekanntschaft ist *Hans Heider*, der heute in München zu den Hauptstützen der Luitpoldgruppe gehört, ein Maler, der erst in verhältnismäßig späten Jahren zur Kunst kam, es aber dann in raschem Aufstieg zu einem respektablen Können und einer recht persönlichen Ausdrucksweise gebracht hat. Charakteristisch für Heider ist ein starker, oft zu derber Strich, der gleichsam von der breiten Münchener Manier eine Verbindungslinie zu neoimpressionistischen Tendenzen sucht. Man denkt von weitem an Rohlfs bei diesen Landschaftsausschnitten aus den Vorstädten und der Umgebung von München, aus der bayerischen Ebene und dem Gebirge, wobei der Künstler gern winterliche Stimmungen, Schnee und Rauhreif bei hellem Wetter, bevorzugt. Nur daß zu Heiders energischem Vortrag die innere Kraft seiner Naturanschauung in keinem rechten Verhältnis steht. Seine Empfindung ist zu lyrisch für seinen gleichsam dramatischen Pinselstrich; aber man hat das Vertrauen, daß der ernst arbeitende Künstler hier noch zu einem gesunden Ausgleich kommen wird. Immerhin sind auch seine bisherigen Arbeiten beachtenswert, auch aus dem allgemeineren Grunde, weil hier wieder ein neuer Beweis für die jüngste Bewegung der jetzigen Münchener Malerei gegeben wird, die jetzt energisch an eine Revision der plakatartigen, wilden, gar zu sehr an der Oberfläche haftenden Manier der letzten Jahre zu gehen scheint — eine Erscheinung, die namentlich auch durch die Werke der »Scholle« bestätigt wird, die man in diesem Sommer bei Brakl sah. *Alois Penz* (Frankfurt a. M.) stellt eine Serie von Landschaften aus, die etwa an Dachauer Stimmungen, nur etwas schwächlich, anklingen, *Willy Lucas*, ein junger Düsseldorfer, erscheint mit sympathischen und frischen Landschaften vom Niederrhein, von Elbe und Alster, *Karl Leipold* mit einer Reihe gar zu weichlich verschwommener Marinebilder, die zum Teil ins Phantastisch-Träumerische gehen, ohne recht zu befriedigen. Sehr interessant sind zwei, soviel ich weiß, weiteren Kreisen bisher völlig unbekannt gebliebene *Frühbilder Max Liebermanns*: ein Synagogeninterieur von 1877 und ein kleines Gemälde »In der Lotsenstube«, 1874 in Scheveningen entstanden. Namentlich das zweite Werk ist eine Genieprobe ersten Ranges in der weichen und doch kräftigen Tonmalerei, die noch auf Munkacsys schwere Schatten deutet, und in der glänzenden malerischen Erfassung der Figuren.

Zurzeit findet man bei Charles A. de Burlet, Unter den Linden, eine reizende Sammlung von Zeichnungen und Aquarellen *Max Slevogts*, vor allem prachtvolle Tierstudien und orientalische Phantasien.

× Aus Anlaß der **Großen Berliner Kunstausstellung 1910** sind nun die **Medaillen** verteilt worden. Die »Große Goldene« erhielt nur ein Künstler: der ungarische Maler Prof. *Gyula von Benczur*, der das Riesenbild der Huldigung des ungarischen Reichstages vor dem Königspaare im Millenniumsjahre 1896 nach Berlin gesandt hatte. Die kleine »Goldene Medaille für Kunst« wurde fünf Künstlern verliehen: dem ausgezeichneten holländischen Radierer *Marius Bauer*, der eine reiche Sammlung seiner glänzenden Blätter schickte; wieder einem Ungarn, dem Maler *Paul von Szinyei-Merse*, dem Meister der berühmten »Landpartie« von 1873; dem Berliner Bildhauer *Reinhold Felderhoff*, für sein Bronzebildwerk einer »Diana«, die von der Nationalgalerie angekauft wurde; dem Architekten *Julius Habicht*, der die Modelle seiner ansprechenden Reichsbankbauten für Siegen, Elbing, Neiße, Essen und Mannheim vorführte; dem Karlsruher Maler Prof. *Julius Bergmann*, der diesmal eine ganze Kollektivausstellung von Gemälden, sowie einige Kohlezeichnungen und Skizzen in Berlin hat.

(Über *Marius Bauer* wird *Hermann Struck* im nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« unter Beifügung reichen Illustrationsmaterials und einer eigens für diesen Zweck vom Künstler geschaffenen prächtigen Originalradierung sich in einem größeren Aufsatze aussprechen.)

× Im Hause der **Berliner Sezession** findet vom 9. Oktober bis 10. November eine **Ausstellung des schwedischen Künstlerbundes** statt, die an 400 Werke enthalten wird. Liljefors, Nordström, Richard Bergh, Eriksen u. a. befinden sich unter den beteiligten Künstlern. Aus dem Nachlaß Ernst Josephsons wird eine Kollektion von siebzig bisher noch nicht gezeigten Zeichnungen angekündigt.

Die **Kgl. Graphische Sammlung in München** hat aus Anlaß der Zentenarfeier des Oktoberfestes eine neue Ausstellung »**Volksbelustigungen in alter und neuer Zeit**« veranstaltet. Vom kulturhistorischen Standpunkt ausgewählt bieten die ausgestellten Blätter einen kurzen Überblick über die Entwickelung der Volksfeste von Beginn des 16. Jahrhunderts bis in unsere Zeit.

Turin. Im Jahre 1912 soll in dieser Stadt eine **internationale Kunstausstellung** veranstaltet werden, zu der aber nur Werke von Frauenhand zugelassen werden sollen.

Budapest. Es ist als interessantes Ereignis im Kunstleben der Hauptstadt zu verzeichnen, daß am 11. September die erste **juryfreie Ausstellung** eröffnet wurde. Sie ist durch die am Anfang dieses Jahres gegründete Künstlergenossenschaft »Müvészház« (Künstlerhaus) veranstaltet worden. Die Ausstellung ist nicht groß; sie enthält nur etwas mehr als 200 Stücke und hat einen durchaus gemäßigten Charakter.

KONGRESSE

Öffentliche Kunst. Der schon mehrfach erwähnte vierte internationale Kongreß, den das unter dem Patronat von 23 europäischen und transatlantischen Regierungen

stehende. internationale Institut für öffentliche Kunst in Brüssel veranstaltet, wird, wie nun endgültig bestimmt, in der Zeit vom 8.—11. Oktober tagen. Die voraufgegangenen Tagungen hatten 1898 in Brüssel, 1900 in Paris und 1905 in Lüttich stattgefunden. Die Verhandlungen des bevorstehenden vierten Kongresses, dessen Generalsekretär der unermüdliche Maler Eugène Broerman (Avenue Jef Lambeaux, 56, Brüssel) ist, werden ein ausgesprochen nationales Prinzip als Grundlage haben. Die drei Sektionen des Kongresses werden daher folgendermaßen gebildet sein: Schutz der Landschaften und Kunstgüter; künstlerische Entwickelung der Städte; ästhetische Kultur. In der ersten Sektion begegnen wir unter anderem Berichten von Baron von Montenach, Freiburg; Tzigara-Samurcas, Bukarest; Karl Möller, Stockholm; Dr. Rietsch, Wien; Fittler, Budapest; Koïtscheff, Sofia; Frentzen, Aachen. In der zweiten liegen Berichte vor von Stübben, Berlin; Ruhemann, Brüssel; Dr. Schmid, Aachen; Siegfried Sitte, Wien. In der dritten von Léon Genoud, Freiburg; van Saher, Haarlem; Gerber, Köln; Sübert, Prag; Gurlitt, Dresden; Prof. Hantich, Prag; Carl Larsson, Stockholm. Die Mitglieder des Kongresses zahlen 10 Franken Beitrag, die an die Adresse des Generals Ninitte, Brüssel, Chaussée de Vleurgat 111, zu richten sind.

A. R.

VERMISCHTES

Im **Atelier Hodlers** sind während der Abwesenheit des Künstlers eine Reihe seiner Bilder gestohlen worden. Der größte Teil davon ist inzwischen in Genf wiedergefunden worden. Einzelne sind infolge des Herausschneidens aus den Rahmen beschädigt.

× Zur Erinnerung an die jüngsten Festlichkeiten und den Besuch des Kaiserpaares in **Stolp** will der Kreis Stolp einige große Gemälde schaffen lassen, mit deren Herstellung Prof. *Friedrich Klein-Chevalier* in Berlin beauftragt worden ist.

FORSCHUNGEN

⊙ Das Problem der **Dürerschen Pferdkonstruktion** schneidet Harry David im Repertorium für Kunstwissenschaft (XXXIII, 4) an. Ausgehend von Dürers Grundsätzen in der Proportionierung des menschlichen Körpers fand er ein System in dem Aufbau des »kleinen Pferdes« von 1505, das mit einigen Abwandlungen auch in dem Pferde von »Ritter, Tod und Teufel« (1513) wieder in Anwendung gebracht ist. Auch in dem Pferde des frühen Eustachius-Stiches läßt sich ein verwandtes Konstruktionsschema feststellen.

⊙ Zu den in letzter Zeit wiederholt diskutierten **Melozzo-Entdeckungen** in Rom äußert sich August Schmarsow nochmals in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (1910, Heft 8—9). Er schreibt das Wandgemälde über dem Grabmal Coca in S. Maria sopra Minerva nunmehr dem Luca Signorelli zu.

Eine nicht anerkannte Zeichnung Dürers. Die Handzeichnungensammlung des Museums für Bildende Kunst in Budapest besitzt eine Federzeichnung, die früher als Dürers Werk ging. Die methodisch arbeitende Kunstwissenschaft verwarf diese Ansicht. Meder hat das Blatt in seinen »Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen« unter Nr. 1014 (IX. Folge) als Schülerarbeit publiziert und Röttinger schrieb die Zeichnung in seinem Werke über Wechtlin dem letzteren Meister zu.

Ich glaube, daß wir in diesem Falle zu der alten Ansicht zurückkehren dürfen. Zum Beweise meiner Behauptung seien folgende Beobachtungen angeführt. Darstellung, Monogramm und Jahreszahl (1502) müssen unbedingt gleichalterig sein. Die Schreibart ist für den angegebenen Zeitpunkt charakteristisch. Meder hält das Monogramm für spätere Zutat. Ich habe doch bei wiederholten genauen Untersuchungen konstatieren müssen, daß auf dem Blatte alles mit einer und derselben Feder und mit der Zeit grau gewordenen Tinte gezeichnet worden ist.

Eine gewisse Kälte der Ausführung kann nicht geleugnet werden. Der Strich besitzt nicht die bei Dürer gewöhnlich fühlbare andeutende Kraft. Das darf uns aber in diesem Falle nicht irreführen, weil es von Dürer gerade aus den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts mehrere sicher beglaubigte Zeichnungen gibt, die in ihrer Breite schon ans Leere streifend aufs Papier gelegt sind.

Die Darstellung des Pferdes weist einige auffallende Formenübertreibungen auf. Das sind in erster Linie der Blähhals und der unnatürlich lange Rücken. Beide Eigentümlichkeiten sind aber für Dürers frühe Art sehr charakteristisch. Man vergleiche daraufhin den Schimmel im Hintergrunde der Nürnberger Beweinung, das Pferd des Türken auf dem die sechs Krieger darstellenden Kupferstich (B. 88), das Pferd des Kuriers (B. 80), des hl. Georg (Holzschnitt, B. 111) und besonders dasjenige des heiligen Eustachius (B. 57). Man beobachte den Vorderbug und das Hintere des Tieres auf dem Stich und dem Budapester Blatte. Ich möchte bei der Zeichnung besonders auf das Pentimento am Hinteren aufmerksam machen. Die Übereinstimmung ist einleuchtend. Die Rüstung des heiligen Eustachius und diejenige des Budapester Reiters weisen auch große Ähnlichkeiten auf. Zu berücksichtigen ist auch die auf Stich und Zeichnung ähnlich angebrachte Narbe auf der Innenseite des rechten vorderen Pferdefußes.

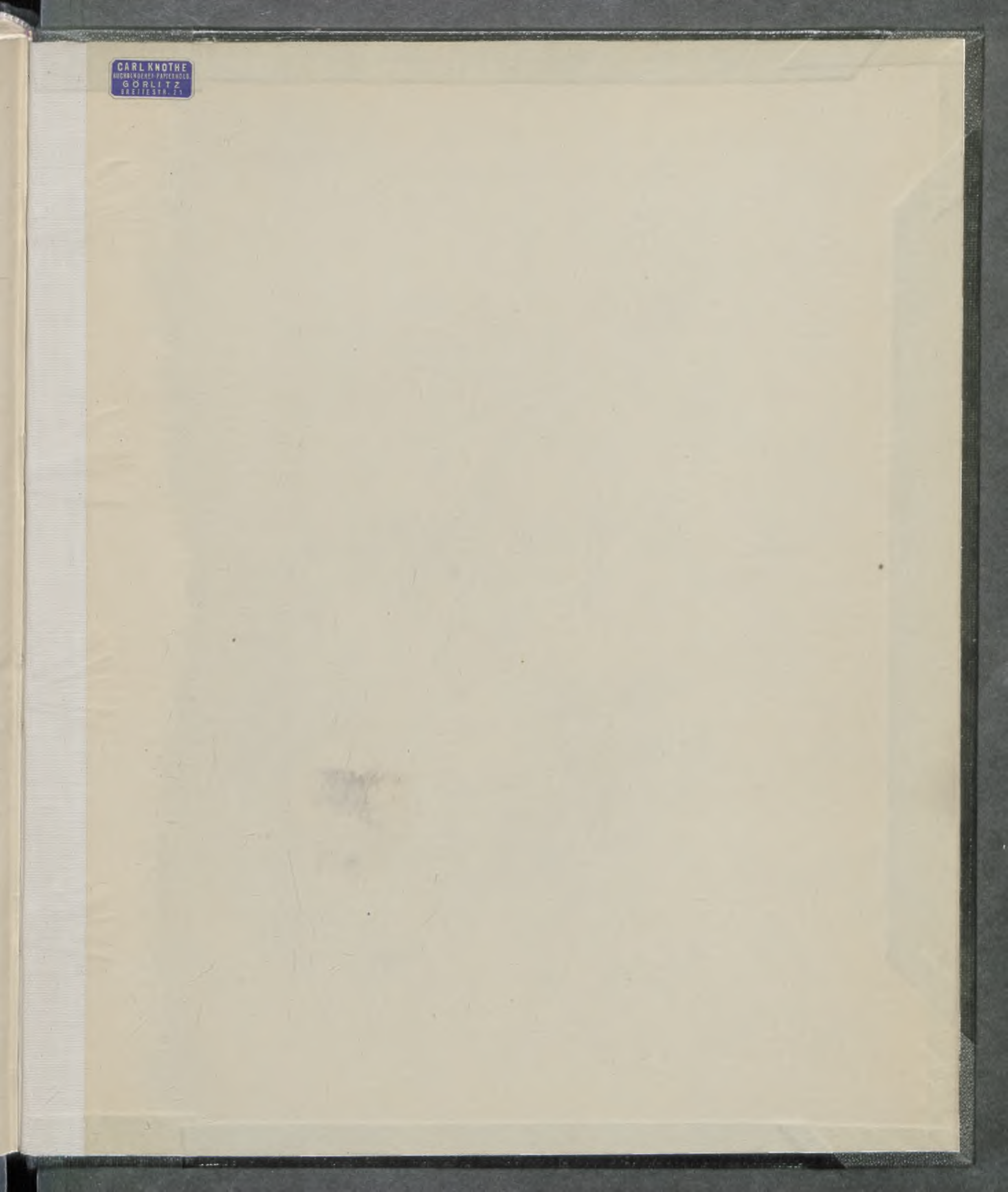
Die Wichtigkeit unserer Zeichnung liegt, wie ich glaube, eben darin, daß dieselbe einen Anhaltspunkt zur genaueren Datierung des Eustachiusblattes bietet. Beide Pferde sind nämlich in demselben Sinne stilisiert; das Tier des Budapester Reitersmannes ist aber breiter aufgefaßt und richtiger gezeichnet. Ich möchte daraus die Folgerung ziehen, daß die Zeichnung schon eine Korrektur des Stiches ist. Den den heiligen Georg darstellenden Holzschnitt würde ich dagegen etwas später datieren.

Zur Bekräftigung meiner Behauptung über die Dürersche Herkunft der Zeichnung möchte ich noch folgende Beweise anführen. Man sieht aus dem Gesicht des Reiters kaum mehr als die stark gebogene Nase mit langer Spitze und die hervorspringende hängende Unterlippe. Es fiel mir nicht schwer, dazu bei Dürer überzeugende Analogien zu finden. Man sehe auf der Gefangennahme der Grünen Passion den Schergen, der an Christi Gewand zerrt, und einen anderen Schergen auf der Vorzeichnung zum Christus vor Pilatus der erwähnten Folge, der den Erlöser unter dem rechten Arme packt. Die gesuchte Art der Verzerrung des Mundes läßt die Vermutung zu, daß Dürer auch mit unserem Reisigen eine brutale Passionsfigur darstellen wollte.

Die kühn geschwungene lange Nasenspitze wiederholt sich auch an zeitlich nahestehenden Holzschnitten. Das sind in erster Linie die Geburt Christi (B. 85) und die Beschneidung (B. 86) des Marienlebens. Man sehe auf ersterem den hl. Josef und auf letzterem den die Kerze haltenden Mann.

Z. v. Takács.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig


CARL KNOTHE
GÖRLITZ
BREITESTR. 21

